1-1225/84

ISSN 0130-6405

94 4

ИСКУССТВО КИНО

Кадр из фильма «Макаров»

ИСКУССТВО КИНО

1 94

Ежемесячный журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Министерство культуры РФ, Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Конфедерация Союзов кинематографистов, Союз кинематографистов России, АО «Киноцентр», редакция журнала «Искусство кино», редакция журнала «Огонек»

Главный редактор

Дондурей Д. Б.

Редакция

Гурьян Л. Б.
Доброхотова М. М.
Донец Л. С.
Зархи Н. А.
Игнатьева Н. А.
Иенсен Т. О.
Калгатина Л. В.
Карахан Л. М.
(зам. главного редактора)
Листова Е. Л.
Мишунина Л. В.
Николаева И. А.
Сиривля Н. А.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный секретарь)
Шепотинник П. Г.
Элькина Г. Г.
Ярошевская С. Л.

Содержание

Премьера „ИК“

"КРИЗИС В РОССИИ"
3 **Екатерина Деготь, Алексей Тарханов.** XX век
7 **Лидия Польская.** CNN на русских баррикадах
11 **Стив Хёрст.** Sic
16 **Михаил Трофименков.** Война конца века: три парадокса

Pro и contra

23 **Вл. Сорокин.** Через "второе небо"

Разборы и размышления

31 **Михаил Трофименков.** СПИД: искусство в опасности
ПРЕСС-БЮРО "ИК"
44 **Пол Джулиан Смит.** Синева и внешние пределы
47 **Елена Плахова.** Зеркало для не-героя, или Жизнь с пистолетом

Памяти товарища

53 **Е. И. Габрилович**

Необязательные заметки

54 **Н. Сиривля.** "Киношок": отношения с действительностью

Non stop

57 **Андрей Шемякин.** Отчего скучно с бесом
58 **Н. Сиривля.** "Гениальная" афера
58 **Н. Сиривля.** Пустой звук
60 **Михаил Трофименков.** Митьки уже никого не хотят победить
61 **Леонид Гуревич.** Все это было бы смешно...

Фильм в журнале

64 "Биг Мак", или Трагедия марксиста с человеческим лицом
78 **Душан Макавеев.** В. Р.: мистерии организма

Теория, история

104 **Лев Рошаль.** Вертов и Сталин

Сюжеты и факты

114 **Валентин Никулин:** "Я не прощаюсь"
115 **Виктор Фишер.** Непозволительна только ненависть
117 **Виктор Экштейн.** Кино — моя слабость
119 **Михаил Народецкий.** Дайте сделать спектакль по-русски!
122 **Моти Шмит.** Я — тот же Моти
124 **Дима Кимельфельд.** Ну, ребята, покажите, на что вы способны!

Аспект

126 **Ю. М. Лотман.** Изъявление Господне или азартная игра?

Фестивали

133 **Ирина Рубанова.** Похвальное слово Роттердаму

Мемуары и публикации

136 **Нелли Морозова.** А судьи — кто?
157 **Ольга Чехова.** Мои часы идут иначе

„ИК". Избранная проза

147 **Симона Синьоре.** Ностальгия теперь не та
175 **Summary**

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79
Сдано в набор 22.11.93
Подп. к печати 14.01.94
Формат бумаги 70 x100 $^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 2
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,62, уч.-изд. л. 17,08.
Заказ 1824
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат

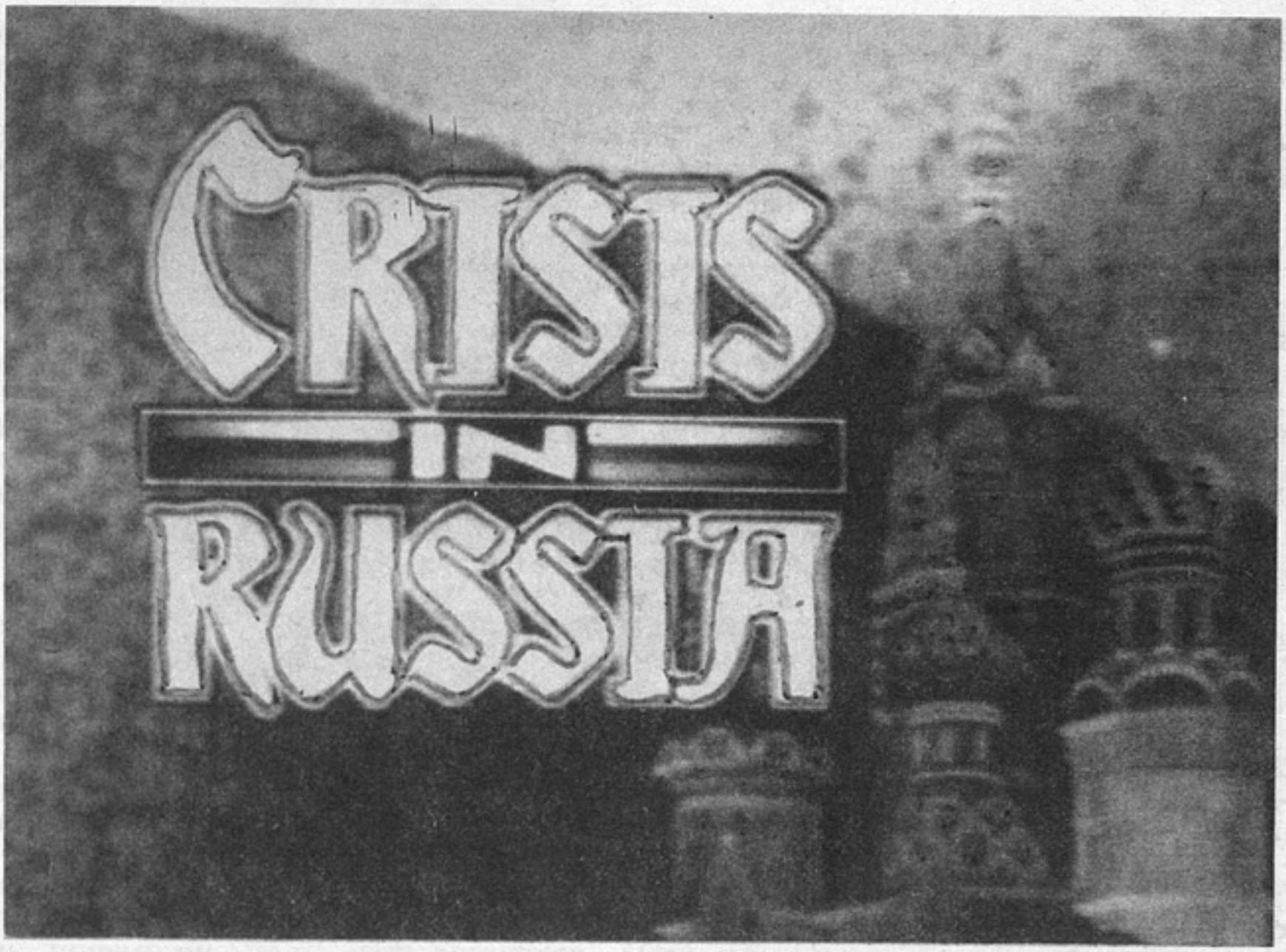
142300, г. Чехов Московской
области

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

© Журнал
«Искусство кино», 1994

"La nostalgie n'est plas ce que'elle etait" de Simone Signoret
© Editions du Seuil. 1976



Екатерина Деготь,
Алексей Тарханов

XX век

В дни октябрьских событий 1993 года в Москве телекомпания CNN в очередной раз после «Бури в пустыне» и августовского путча 1991 года показала свои возможности, проявив поистине чудовищный профессионализм в освещении событий у Белого дома. Ее комментаторы оказались абсолютно вовремя в лучшей точке обозрения и, что не менее важно, сохранили при этом (не только в телевизионных планах, но и в закадровом тексте) отстраненность и холодность благожелательного свидетеля. Камеры CNN обосновались неподалеку от Белого дома еще в августе 1991 года и как будто ждали такого развития событий. Их подключение к эфиру было моментальным и очень эффектным. Репортажи Стива Хёрста, Клер Шипмен и их коллег по CNN в очередной раз доказали, что в конце XX века событие уже не считается событием, если оно не дублировано многократно на экранах телевизоров. Именно там история превращается в величественное зрелище, порой не уступающее по масштабу и драматизму операм Вагнера или Верди. Финальный выход персонажей драмы на монументальную лестницу Белого дома напомнил не что иное, как финальный марш из «Аиды».

"Кризис в России" ("Crisis in Russia").
Прямая трансляция осады Белого дома войсками Президента России. 3—5 октября 1993 года. Трансляция шла по каналу "TV6 Москва".

Е. Т.

CNN предоставляет своим русским зрителям особую возможность приобщиться к иностранному взгляду на вещи и окинуть Россию глазами иностранца или марсианина, инопланетянина. Смотреть CNN в Москве считается в высшей мере престижным занятием, и это подчеркивают сами владельцы студии: во-первых, перечисляя в каждой передаче «те роскошные отели, в которых можно смотреть прямые трансляции CNN», а во-вторых, намекая на то, что CNN доступно лишь пяти процентам населения Москвы, из которых каждый двенадцатый является boss'ом, то есть, говоря по-русски, начальником. Этому соответствует и эстетика трансляции. Русские журналисты по-прежнему используют навыки фронтовых корреспондентов, приглашая зрителя уткнуться носом в грязь рядом с собой. На все, что происходит вокруг, мы смотрим снизу вверх.

CNN дает зрителю абсолютную точку обзора и, следовательно, чувство превосходства — реальную возможность смотреть сверху вниз, подобно творцу или стратегу, замечая все, что не видно непосредственному участнику события. При этом это почти взгляд с другой планеты — такое наблюдение неизбежно включает элементы абсолютного непонимания. Комментатор не намерен вторгаться в тайны происходящего. Он лишь описывает очевидные передвижения на телеэкране, публично признаваясь в том, что не понимает их смысла. Физически вознося зрителя над историей, TV меняет сам масштаб события, отдаляет его и адаптирует зрителя к самым трагическим зрелищам. Модель происходящего, воспроизведенная на экране, является всего лишь версией реальности, а не ее точной копией. Но версия в итоге начинает формировать саму реальность. Это было с тревогой и восторгом отмечено еще во время конфликта в Персидском заливе, когда война превращалась в захватывающий сериал «Буря в пустыне». Событие сводится к своего рода компьютерной игре, и зрителю приходится сожалеть только о том, что ему не дано вмешаться в сюжет простым нажатием кнопки.

Человек с киноаппаратом и Человек с ружьем

Стратегии видеоигры как нельзя лучше соответствует концепция CNN, компании,

умеющей показать грандиозное событие в миниатюре и гордящейся тем, что может доставить репортера со спутниковой антенной прямо на место события, а затем отстраненно наблюдать за трагедиями истории.

Репортажи CNN — образец постмодернистской журналистики. В конце XX века журналист выглядит существом вне мира сего. Он смотрит на все отстраненно и бестрепетно, он сообщает публике точные сведения о всех значительных событиях, защищает попранную справедливость и оказывается во всех важных местах за секунду до начала событий. Он стремителен, как Меркурий, и беспристрастен, как сама Фемида. Это идеальный образ, и профессиональная этика требует постоянных подтверждений того, что журналист именно таков. В этой легенде проявляется на самом деле всего лишь уважение к Информации, становящейся богом современного мира и, более того, отчасти этот мир формирующей. Но именно эта легенда, похоже, подвергает журналистов наибольшей опасности. Сторонний наблюдатель раздражает и ту и другую сторону. Непосредственному участнику событий трудно понять, почему он может стать мишенью снайпера, а находящийся рядом журналист ни в коем случае. К тому же беспристрастность журналиста — утопия, и это ясно всем. В отечественной журналистике журналист должен отдать правому делу всю силу страсти, заклеймить негодяев и защитить невинных. То, что при этом он не останавливается на полдороге, а прилаживается к пулемету (один из недавних репортажей в «Известиях» назывался «Я видел Белый дом через прорезь прицела»), похоже, никого не смущает. Расторопность CNN была многократно превознесена в укор вынужденной нерасторопности отечественного TV.

Но наша журналистская традиция отказывает журналисту в истинном праве на беспристрастность, неизбежно граничащую с цинизмом,— за счет чего, похоже, так выигрывают репортажи «граждан мира» из CNN.

CNN действительно способна растиражировать картину любого события современности в миллионах экземпляров, адресованных зрителям на всех континентах. Отдавая должное CNN, не следует только забывать, что если репортеры CNN ищут события, то к людям из Останкино события приходят сами, грузовиком взламывая дверь.

Премьера «Crisis in Russia-2» в Москве

Фильм «Crisis in Russia-2» явно понравился всем. Он стал одной из самых увлекательных премьер первой недели октября 1993 года. Неискушенному зрителю он может, впрочем, показаться несколько затянутым. Слова «идет седьмой час осады», произнесенные в начале картины, задают эстетику медленного зрелища. Создатели фильма умело разжигают в зрителе нетерпение и жажду кровавого финала.

Специалист, понимающий прелесть и силу suspence, не посетует на неподвижность камеры, напряженно уставившейся на Белый дом,— что происходит внутри него, так никогда никто и не узнает. К недостаткам фильма следует отнести слабую работу пиротехников. Спецэффектов явно не хватало и даже кульминационный эпизод обстрела танками здания Белого дома был поставлен недостаточно масштабно и — к тому же — не очень хорошо снят оператором. Нельзя не отметить удачный выбор натуры: река, мост, отцветающая осенняя листва, а также красиво расставленные здания (Белый дом, СЭВ, МИД) чрезвычайно подходили для масштабных массовых сцен, в которых большое участие приняли наряду с профессиональными актерами и многочисленные непрофессионалы. В режиссерском замысле явственно просматривался элемент импровизации. Это особенно очевидно было во время виртуозно снятых сцен ночного боя у телецентра, когда неизвестный, но, вероятно, очень талантливый актер пересекал на велосипеде простреливаемую площадь. Этот эпизод поразил зрителей своей выверенностью и продуманностью. По меткому замечанию критика Андрея Титова, перед нами была тонкая и преображенная временем цитата известного эпизода с коляской на Одесской лестнице.

Любопытно, что главные герои-антагонисты не встречаются друг с другом. Они не случайно разведены во времени и в композиции фильма. Благородного положительного героя мы видим только в первые минуты фильма, когда он высаживается из доставившего его в Кремль вертолета. Отрицательные же герои появляются на экранах лишь в момент развязки и на очень короткое время по пути от дверей до тюремного автобуса. Большинство рецензентов отметили точность подбора актеров на главные роли. Если один из отрицательных героев имел типичную внешность кинематографического злодея, то второй,

напротив, весьма благообразен с виду. Более того, в прошлой серии «Crisis in Russia» он являлся положительным персонажем и не утратил симпатии многих зрителей. Нельзя не отметить также дебют Макашова в эпизодической роли Генерала в берете — этот запоминающийся образ, будем надеяться, появится на экране вновь. Большую роль в фильме играет не только визуальный, но и звуковой ряд. Комментаторы беседуют между собой на отвлеченные темы. Их долгие и якобы служебные переговоры за кадром намекают на постоянную возможность вмешательства съемочной группы в действия массовки и обнажают некоторое злоупотребление приемом псевдодокументального кино. Не столь удачным представляется прием перебивки действия курсами валют и биржевыми новостями[1]. Очевидная его нарочитость и желание выстроить другой, не менее драматичный зрительный ряд, вызывают уважение, однако излишняя акцентированность этого эффекта, равно как и его примитивная социальность, выдают школьное следование традициям абсурдистского кино. Многое свидетельствует о принадлежности фильма «Crisis in Russia» к авангардной стилистике. Постоянные циклические повторы напоминают известный прием Алена Рене, использованный им в фильме «Прошлым летом в Мариенбаде». Это тонкий художественный намек на то, что ситуация путча-93 есть ситуация deja vu по отношению к путчу-91, в котором в первый раз были задействованы масштабные декорации, созданные Михаилом Посохиным и Дмитрием Чечулиным. Эффектным символическим приемом, напоминающим о сюрреалистском кино, явились остановившиеся часы над Белым домом.

Некоторые любят погорячее

Меж тем история новой гражданской войны, ставшая отправной точкой для режиссера, была гораздо богаче. Кто бы ни писал сценарий, множество великолепных случайностей сопровождало его воплощение в жизнь. Некто NN, живущий напротив Белого дома, желая спасти трудом нажитое имущество, выбросил с балкона загоревшееся барахло. Барахло упало на бойцов ОМОНа, вызвав бешеный ответный огонь и спровоцировав особое внима-

[1] По каналу «TV6 Москва», который являлся основным проводником вещания CNN в те дни, транслировался технический канал, не включавший рекламные вставки.— *Прим. ред.*

ние съемочной группы, объяснявшей, что на балконе засел снайпер-камикадзе. Этот нехитрый случай не только демонстрирует механизм создания телевизионной истории, не совпадающей с реальной. Здесь оказались размыты сами границы между зрителями и участниками, что характерно скорее для авангардного театра, чем для авангардного кино. Даже при наличии постоянной трансляции видеоизображения нашлись люди с традиционными художественными вкусами, которые могли бы остаться дома перед экраном, но заняли гораздо более неудобные стоячие места у парапета набережной. Старинный спор между кино и театром не смогло решить и телевидение. Многие предпочли живое зрелище и живой звук, несмотря на то что места в партере могли стоить очень дорого.

Лидия Польская

CNN на русских баррикадах

Встраивание любого «инородного» телевидения в чужой контекст происходит, во-первых, очень заметно для зрителя, который чутко отделяет на телеэкране свое от чужого; во-вторых, как правило, эти вкрапления в сетке вещания достаточно редки, и зрителю, равно как и критику, годятся скорее всего для лестного или не очень сравнения: кто лучше? Как ни странно, при всей любви к заморскому вывод очень

часто оказывается окрашенным в патриотические цвета. И тому много причин, связанных прежде всего со странной двойственной природой телевидения — с одной стороны, это средство массовой информации, которое мыслит масштабами не культуры, а цивилизации, а с другой — экранный продукт, который, как никакой другой, пластично и чутко соответствует национальному менталитету. Но это тема другой статьи.

После октябрьских событий в Москве много — и особенно в первые дни — писали о репортажах CNN, не очень-то анализируя их профессиональное качество, а эмоционально ударяясь в сравнения, лежащие все в той же плоскости: они могут, а наши — нет. Более же всего поразил сам факт присутствия CNN на наших экранах.

Откровенно говоря, этот шторм восторга, прошумевший по газетам, меня не коснулся. «Ворованный» сигнал CNN моя домашняя антенна начала принимать два с лишним года назад, в разгар войны в Персидском заливе. Сравнение двух источников информации было тогда занятием по меньшей мере некорректным: американцы, естественно, давали свежие сообщения круглые сутки. Наши, как всегда, пренебрегая возможностями и природой телевидения, ограничивались выпусками «Новостей». Два информационных потока не пересекались в отечественном эфире и, таким образом, не вступали в конкуренцию.

То же самое случилось и в августе 1991 года. Информационные принципы и «глобальная расстановка телекамер» компании CNN позволили тем, кто принимал сигнал, отслеживать путч по телевизору.

Разница между тем августом и нынешним октябрем состояла в том, что, во-первых, два года назад телевидение было блокировано путчистами и не могло выдать в отечественный эфир объективную (точнее, оппозиционную) картинку. Во-вторых, еще не существовало телекомпании TV6, являющейся детищем Эдуарда Сагалаева и владельца CNN Тэда Тернера — именно ее картинка была включена в российский эфир 4 октября. В-третьих, вспоминая политический контекст августа 1991 года, нельзя утверждать, что, окажись телевидение в руках Горбачева (первый канал) или Ельцина (канал «Россия»), они предоставили бы эфир заокеанской телекомпании.

Но уже тогда стали ясны основные принципы работы московского бюро CNN в критические моменты русской истории: принцип информирования без коммента-

риев и принцип визуальной отстраненности. Последний усугублялся тем, что камера подолгу стояла на одном и том же балконе, приближаясь к месту событий через Москва-реку только с помощью технических приспособлений. Репортажи из горячих точек в октябре, так же как и в августе, стали как бы вкраплением в это «великое (без преувеличения по смыслу и значению) стояние» заокеанской телекомпании на Москва-реке и были исполнены в том же стиле информации без комментариев. К тому же по силе воздействия картинки, по исполнению они немногим отличались от сюжетов, которые мы увидели в достатке... правда, уже post factum.

Объективность картинки-наблюдения, поданной напрямую и не смонтированной, не подвергается никакому сомнению. Этот естественный и частый для телевидения прием сыграл роль противовеса ангажированной — по большей части — информации, которая шла по российским каналам ТВ. Может быть, это и поразило многих в первую очередь?

Работая (наблюдая) напрямую, телевидение — в нашем случае CNN — не создает *произведения* в информационном жанре. Оно перекачивает реальность на экраны домашних телевизоров, оставаясь в роли технического исполнителя и бесстрастного информатора, чем-то напоминающего спортивного обозревателя на футбольном матче, который словами подпирает визуальную информацию, детализируя ее.

К этому надо прибавить и эффект временного совпадения экранного и реального действия. 4 октября, когда днем в штурме Белого дома был объявлен антракт, картинка CNN, выведенная на один из каналов российского телевидения, продолжала фиксировать действия уже не столь насыщенные. Все, что мог видеть телезритель,— приезд военачальников, их переговоры, лимузины рядом с танками на мосту... Минута, десятая, час... Общий план едва фиксировал какие-то маловразумительные и незначительные передвижения. В эфир шла явно черновая картинка. Американские журналисты устроили себе перерыв, были слышны их разговоры, явно бытового характера: что-то о том, что говорить в будущих репортажах, просьбы принести кофе и тому подобное. CNN в это время явно отвлеклось от Москвы, его московские корреспонденты — от происходящего на другом берегу. Зрители оторваться от экрана не могли никак, желая остаться свидетелями исторического события и переживая зрелище, напрочь лишенное какой-либо сконструированной или стихийной драматургии. Эта «драматургия

статики» как особое телевизионное свойство исключает трактовку. Заочное присутствие на месте событий завораживает. Возможность возобновления активного действия в любой момент держит сколь угодно долго состояние suspense. Такую паузу не в силах позволить себе никакое из искусств.

Тем более это касалось достаточно малочисленной, «особой» группы среди тех, кто смотрел репортажи CNN. Как сообщают вполне достоверные источники, эти репортажи стали едва ли не главным источником оперативной информации для хозяев кремлевских кабинетов. Экран телевизора стал наблюдательным пунктом для политиков, которые должны были принимать решения.

Справедливости ради надо отметить, что и Джордж Буш во время войны в Персидском заливе был старательным и постоянным зрителем телекомпании CNN. Разница между нашими и заокеанскими политиками, превратившими общенациональное зрелище в источник политических и военных решений, состоит, пожалуй, в следующем:

1. Информация о том, что президент США наблюдает войну по телевизору, была открыта для общества, видевшего в этом «неформальном» способе прямой источник информации.

2. ... И все-таки самолюбие Джорджа Буша не страдало от того, что события показывает зарубежная телекомпания, например, туркменская.

Если отвлечься от политики, то можно констатировать, что CNN в октябре провела эксперимент «чистого телевидения» во второй раз, и снова успешно.

Прямой эфир CNN во время московских событий снова обозначил разночтение. Зрители, которые смотрели прямые репортажи CNN из Нью-Йорка или Иерусалима, трактовали происходящее как сплошное кровавое месиво, охватившее всю Москву. Рамка кадра не отсекала мир, но, наоборот, как бы вовлекала в себя все единовременно существующее. Казалось, оно подобно тому, что происходит внутри этого кадра. Часть воспринималась как целое. Москвичи же воспринимали прямые репортажи CNN иначе: картинка в телевизоре указывала им на интенсивность и локализацию событий. Она была индикатором или реальным сигналом опасности. Так глобально-географическое (для заокеанских зрителей) превращалось в подробно-топографическое (для москвичей) и читалось теми и другими по-разному.

Реальность как зрелище особенно проявляется именно в моменты острых событий, освещаемых телевидением напрямую. Тоска о пропущенном и не увиденном по телевизору присутствует в рассказах тех, кто предпочел стать прямым наблюдателем и свидетелем событий. Журналист, практически весь день простоявший на мосту у Белого дома в день штурма (свидетель, очевидец, который до конца дней протащит по жизни это воспоминание), не то чтобы не верил собственным глазам, но определенно чувствовал некоторую ущербность. Там, на мосту, ему не хватало коллеги-журналиста, который бы показал и прокомментировал то, что происходило в тылу Белого дома, пока наш журналист наблюдал атаку с фронта. Не хватало крупного плана, привычных телевизионных подробностей. Те, кто остался дома у телевизора, обладали куда большей суммой информации, хотя и лишились остроты непосредственного впечатления и реального чувства опасности.

Как это ни странно применительно к конкретному историческому поводу, но главный и в общем-то уже трудноразрешаемый вопрос, порожденный октябрьской трансляцией, выглядит так: кто больше приобрел и меньше потерял, как зритель — телевизионный наблюдатель или непосредственный участник.

Стив Хёрст

Sic

Беседу ведет Елизавета Листова

Елизавета Листова. Стив, скажите, пожалуйста, сколько лет вы уже работаете в Москве?

Стив Хёрст. Все вместе получается — двенадцать. Шесть последних лет я работаю здесь в CNN, до этого работал в телекомпании NBC. А сейчас, в ноябре,— уезжаю.

Е. Листова. Совсем?

С. Хёрст. Да. Я мог бы остаться, если хотел бы, мои коллеги были бы рады... Я хотел бы вернуться сюда года через два, но сейчас понимаю, что надо сменить обстановку.

Е. Листова. Устали?

С. Хёрст. Да, в некотором роде. Не от страны, конечно, а просто очень сильно устал физически, поскольку сейчас мы пережили очень трудный период.

Е. Листова. Надо заметить, что шумный резонанс, вызванный последней (в смысле, новейшей, октябрьского образца) стадией этого «трудного периода», рикошетом задел и американскую телекомпанию CNN. Во всяком случае, внимание, уделенное вашей трансляции осады Белого дома, которая стала первым основательным знакомством российских телезрителей с компанией CNN, было едва ли не равнозначно вниманию, уделенному собственно событию. С чем, на ваш взгляд, это связано?

С. Хёрст. Я полагаю, прежде всего с тем, что событие само по себе было сенсационным.

Е. Листова. То есть лично вы все же никоим образом не связываете это с самой CNN? Все же впоследствии обсуждали именно CNN...

С. Хёрст. Я думаю, CNN действительно сослужила хорошую службу для журналистского освещения того, что в действительности происходило в стране. И CNN делала то, что не под силу ни одной телекомпании мира, включая и российские, а именно: транслировала жизнь двадцать четыре часа в сутки и просто показывала, что творилось вокруг Белого дома. Ведь преимущество CNN перед всеми остальными телекомпаниями мира в том, что она способна в любую минуту оповестить весь мир о случившемся и донести до зрителей событие именно в том виде и в то время, когда оно происходит, другими словами, «вживую». А все наши конкуренты имеют ограниченный радиус вещания и жесткую эфирную сетку, которую сложно поломать. Поэтому им ничего не остается кроме как «законсервировать» события до времени выхода в эфир выпуска новостей и потом совместить разные, уже смонтированные репортажи, а все вместе это сильно отличается от живой трансляции. Я думаю, что CNN представляет собой принципиально иной вид посредничества между событием и телезрителем, чем все остальные теленовости. Поэтому она и производит столь сильное впечатление, особенно когда речь идет о событиях такого масштаба, как обстрел Белого дома.

И еще — людей просто завораживает возможность видеть что и как происходит именно в тот момент, когда это реально совершается. Зачарованность, пожалуй, точное определение. Это чувство, вероятно, примешивалось и к вашим ощущениям, когда вы смотрели живую трансляцию CNN из Москвы, хотя надо сказать, что вряд ли в мире найдется событие само по себе более драматичное, чем это.

Е. Листова. И тем не менее, можно сказать, что всего перечисленного уже вполне достаточно для сенсации. Российские телезрители привыкли наблюдать в живом эфире более отрепетированные милитаристские шоу (я имею в виду трансляции ноябрьских военных парадов). К тому же мы точно так же привыкли, что в экстремальные — хотите, политические, хотите, исторические — моменты телевидение вовсе прекращает вещание. Отсутствие телевещания стало для

Стив Хёрст — шеф московского бюро CNN.

нас самым главным подтверждением серьезности происходящих событий.

Но в то же время, может быть, вследствие только что перечисленных причин с непривычки, так сказать, ваши живые трансляции иногда кажутся нормальным людям, не журналистам, довольно странными, если не неуместными. Например, недавно по CNN было показано интервью с пилотом американского вертолета, который был сбит на территории Сомали. Пилот был взят в плен, и в этот плен к нему пробрались журналисты и взяли у него интервью. Согласитесь, что с точки зрения нормальной человеческой морали это выглядит довольно странно, естественным было бы, если бы они попытались каким-то образом вызволить его оттуда. Или более отвлеченный пример — недавно по российскому телевидению можно было наблюдать французский телерепортаж о забастовке в парижском аэропорте. Там были такие кадры: молодой парень, видимо, работник аэропорта, бежал по летному полю, а за ним гнались несколько полицейских в бронежилетах и с дубинками. Они поймали его, повалили на землю и, лежачего, стали бить. Все это было снято на достаточно коротком фокусе, и можно было понять, что оператор находился где-то в десяти шагах от происходящего. Я понимаю необходимость и важность таких репортажей, но не могу отделаться от нормального человеческого понимания того, что кто-то, находившийся поблизости от этого бедолаги, должен был прийти к нему на помощь, хотя бы потому, что силы были неравные. При этом я знаю, что рядом находился телеоператор...

С. Хёрст. Ну конечно же, находившийся рядом оператор мог в принципе поставить камеру на землю, он мог прекратить свою работу журналиста и поспешить на помощь. Он, может, даже и помог бы, но мог оказаться и бессильным. В данном случае, наверное, он бы помог. Но, с другой стороны, когда мы столкнулись с таким экстраординарным событием, как, например, в Москве 4 октября, то чем мы могли бы помочь? Что могли бы даже двести журналистов, если бы они выключили камеры и сняли бы с себя микрофоны, сделать в данной ситуации? Ничего.

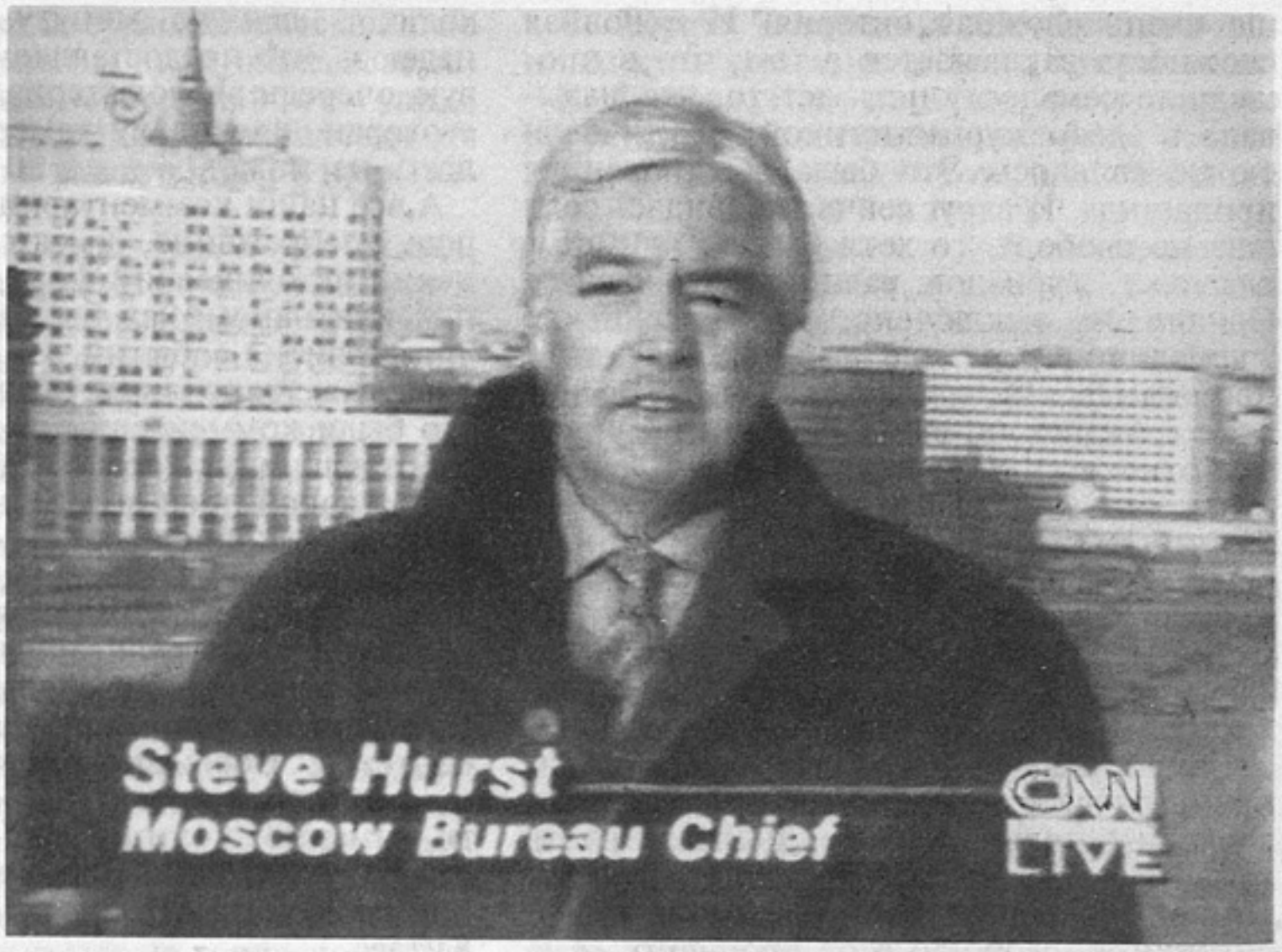
Что касается интервью с американским пилотом, то оно, прежде всего, было сделано не американцами, а людьми, не работавшими в CNN, оно было только продано в CNN. А во-вторых, этот пилот, вероятно, также находился в ситуации, в которой вряд ли кто-либо мог ему помочь. Журналист не солдат. Что может сделать журналист с телекамерой против людей с оружием? Ничего.

Но что сделано нашей непрекращавшейся работой, работой журналистов,— это показано всему миру, что случилось. И мировое общественное мнение может теперь возвращаться к этим ситуациям и анализировать их со всех сторон, чего невозможно сделать в оперативной обстановке. Мировая общественность теперь имеет свое мнение о том, что происходило в Москве. И также имеет свое мнение о том, чем занималась полиция во время парижской авиазабастовки. И это мнение имеет резонанс гораздо больший, чем если бы какой-нибудь журналист вмешался в ход событий и попытался его изменить. И интервью, взятое у пленного пилота и показанное на весь мир, тоже имело колоссальный резонанс, который, может быть, послужил поводом к скорейшему освобождению этого человека из плена.

Е. Листова. Не думаете ли вы, что это интервью могло также повлиять и на принятие американским правительством решения о выводе американских войск из Сомали?

С. Хёрст. Этого я уже не могу сказать, не дело журналиста решать — так это или нет.

Если что-то происходит и весь мир узнает об этом, то это становится проблемой всего мира — что делать и какое принимать решение. В данном случае вы говорите об американском правительстве. Схема могла быть примерно такой: что-то случилось в Сомали; всему миру было показано, что именно произошло; граждане Соединенных Штатов также видели, что случилось, и продемонстрировали по этому поводу определенную реакцию; их реакция стала известна американскому правительству; согласно этой реакции правительство приняло то или иное решение. Но все это уже не имеет никакого отношения к людям, которые всего лишь транслируют по телевидению происходящее. Просто правительство должно свыкнуться с мыслью, что граждане страны узнают о том, что происходит, очень быстро. А они узнают все и вся. Поэтому правительству приходится считаться с мнением своих граждан, оно не может игнорировать факт тотальной и неоспоримой осведомленности населения. Поскольку правительство и создано для того, чтобы представлять население, чтобы выражать мнения и чувства



граждан страны. А граждане вдруг начинают получать информацию в полном объеме. Правительство не всегда отдает себе отчет в этом. А если и понимает, то ему не всегда это нравится.

Е. Листова. В этом-то и проблема. Что, если правительство не желает, чтобы граждане страны видели происходящее (пусть это нежелание идет в каких-то ситуациях и на пользу самим гражданам)? Может ли оно в данном случае как-то повлиять на CNN, или оно не в состоянии сделать это — ни фактически, ни юридически?

С. Хёрст. Правительство Соединенных Штатов изредка пытается оказывать какое-то давление на прессу. Но система передачи информации в США такова, что журналисты могут немедленно оповестить страну об оказанном на них давлении, и тогда правительство немедленно ретируется. Поскольку свобода прессы — вещь священная при демократии. И правительство знает, что его попытки как-то укротить эту свободу будут немедленно обнаружены и оно само предстанет перед своими гражданами в очень невыгодном свете.

Так что у нас есть еще одно огромное преимущество, поскольку мы нигде не подвергаемся никакой цензуре, в то время как российские телеканалы и компании, несмотря на то, что они стараются, как могут, быть объективными, все же подвергаются невероятному политическому давлению — и первый канал, и второй. В связи с этим существуют определенные вещи, которых они делать не могут. К сожалению. Поэтому я полагаю, что сенсационность CNN для российских зрителей заключалась еще и в возможности увидеть нецензурированное событие именно так, как оно и происходило.

Е. Листова. Сейчас в России сообщения журналистов, как правило, не вызывают никакого общественного резонанса. По самым разным причинам, в частности, одной из них может быть и обыкновенная пресыщенность сенсационной информацией, возникшая вскоре после «гласности». Но так или иначе схема воздействия: журналист — общественное мнение — правительство,— о которой вы говорите, не работает. А несколько лет назад журналистские репортажи имели только тот резонанс, что за помощью обращались к самим же журналистам, как в высшую инстанцию, единственно функционирующую. И журналисты были вынуждены превышать свои профессиональные полномочия, вмешиваться в события и незаметно превращаться в юристов, в адвокатов населения. Это был наш (перестроечный) канон профессии журналиста, который в силу объективных причин очень серьезно, как вы, наверное, заметили, отличался от западного канона журналистики.

С. Хёрст. У русской журналистики вооб-

ще очень сложная история. И основная сложность заключается в том, что в прошедшие семьдесят пять лет то, что называлось здесь журналистикой, фактически ею не являлось. Это была обыкновенная пропаганда. И вдруг сейчас появилась если еще не свобода, то хотя бы ее видимость для газет, журналов, радио и телевидения. Однако не исключено, что российские журналисты все еще работают в стиле пропаганды, не исключено, что российские граждане по еще не изжитой привычке относятся к журналистам, как к проституткам, каковыми они и вынуждены были быть в течение предыдущих семидесяти пяти лет. И я полагаю, что должно пройти какое-то время, прежде чем журналисты избавятся от агитационного пафоса, а люди начнут понимать, что журналистика есть нечто, совершенно отдельное от пропаганды, прежде чем и те и другие приблизятся к определению журналистики во всем остальном мире. Должно пройти какое-то время, пока в России будут выработаны ее собственные стандарты журналистики — свободные от прошлого.

Ведь объективность отнюдь не всегда естественное свойство человека. Если вы расскажете мне какую-то историю, то, вполне возможно, вы приукрасите ее какими-то своими чувствами, эмоциями, характером своего восприятия. Журналистика, конечно же, заключается не в этом. Журналистика в своих лучших образцах — это простой, неприкрашенный пересказ или описание произошедшего. А русская журналистика, мне кажется, все еще очарована возможностью приукрасить событие, привнести в него свои собственные ощущения, наполнить определенным политическим содержанием, вместо того чтобы просто сказать: «Вот что случилось. В чистом виде это выглядело вот так».

Е. Листова. Помимо официальной идеологической линии, которая может быть сформирована правительством той или иной страны, журналисты, как ни печально, могут иногда выполнять и чей-то частный заказ. Но обнаружить и констатировать такую приватную ангажированность журналиста зрителю уже во много раз сложнее, чем определить наличие в том или ином репортаже «общей линии» официальной идеологии. Так или иначе, что может являться гарантией объективности самой CNN?

С. Хёрст. Обычно CNN *транслирует* все события глобальной значимости, то есть синхронно передает в эфир то, что происходит в данную минуту. И поэтому я надеюсь, что предоставляемый нами в первую очередь видеоматериал правдив и достоверен, поскольку камера сама по себе лгать не может.

А все наши комментарии, сопровождающие изображение, имеют целью создать некий исторический фон, который объяснял или напоминал бы зрителям все стадии развития событий. И, соответственно, в случае трансляции осады Белого дома это были комментарии людей, живущих и работающих в России, повествующие о том, в какой последовательности ситуация в Москве пришла от 21 сентября, когда Ельцин распустил парламент, к событиям, последовавшим 4 октября, когда здание парламента обстреливали танки. Мы хотели поставить происходящее в общий для всех наших зрителей фактологический контекст, чтобы оно было лучше, полнее понято и воспринято, не более того. Кстати, именно поэтому для нас не имеет никакого значения, где нас смотрят — в Мозамбике, в России, в Канаде или в Китае.

Е. Листова. Хочется продолжить в том же духе и сказать, что работающие в CNN люди сами словно инопланетяне, что у них нет никакого собственного, личного отношения к происходящему...

С. Хёрст. Это, конечно, не так. Я испытал массу чувств в связи с происходившим. Но показывать людям свои чувства не мое дело. Поскольку это мои личные чувства, чувства одного человека. Они, конечно, могут быть очень хорошо информационно обеспечены, но я могу в них ошибаться, как любой человек. Я могу показать драму или эмоциональную сторону события. И в контексте того, что происходило в России, я бы, конечно, это и сделал. Но говорить по телевидению, что Борис Ельцин был прав или прав был Руслан Хасбулатов, или Руцкому лучше было бы поступить так-то, а не иначе,— не мое дело.

Е. Листова. Но одно дело декларации, а другое — эмоции. Что вы, как шеф бюро, чувствовали в то время, пока ваша группа находилась внутри Белого дома?

С. Хёрст. Я очень боялся за них.

Е. Листова. И в то же время каналы нашего ТВ были подключены не к эфирному, основному каналу CNN, а к техническому, благодаря чему мы слышали как ваши «официальные» репортажи в эфир, так и частные, рабочие переговоры и реплики, из которых можно было заключить, что ваш эмоциональный градус был на-

много ниже накала страстей сидевших по домам телезрителей и даже ниже возбуждения толпы зевак, собравшейся на улице и на окрестных крышах, фактически на том же, что и вы, расстоянии от происходившего. Почему?

С. Хёрст. Я не знаю. Как я уже сказал, это было событие, само по себе наполненное таким драматизмом, эмоциями и опасностью, что мы, как журналисты, чисто механически делали сознательные усилия, чтобы сохранять спокойствие, чтобы относиться ко всему максимально умозрительно, чтобы понимать происходящее, поскольку единственное, что было нужно,— это холодный, неэмоциональный взгляд — насколько это было вообще возможно. Во всяком случае, я старался работать именно так.

Кстати, я думаю, что это и есть профессия журналиста — сохранять холодную голову, не поддаваться эмоциям... К тому же событие, которое мы пережили здесь, само по себе не нуждалось ни в какой особой драматизации. Сами кадры, в которых танки въезжают на городской мост, нацеливают свои орудия на правительственное здание, полное людей, и стреляют... Снарядами сто пятьдесят пятого калибра... Какие тут могут быть комментарии, кроме того, что люди сами могут увидеть.

Вдобавок я думаю, все, что бы мы ни сказали о происходящем событии, не было бы открытием для российских граждан. Мы могли только поведать историю конфликта и сообщить факты, и без нашей помощи известные россиянам, которые, чего мы в тот момент не знали, случайно оказались нашими зрителями.

Е. Листова. А если бы вы знали это, причем заранее? Если бы даже, вообразим невероятное, между вами и российским ТВ был бы подписан официальный договор, предусматривающий прямую трансляцию вашего живого эфира по каналам российского ТВ? Как вы полагаете, изменился бы — с учетом этого обстоятельства — стиль вашей работы?

С. Хёрст. Ни на йоту. Наша цель заключается в предоставлении наиболее полной видеоинформации, которая, как я уже сказал, изначально не может быть ложной.

Е. Листова. Кем вы себя чувствовали, стоя перед камерой на крыше дома, где расположено ваше бюро,— иностранцем, американцем?

С. Хёрст. Человеком. Но человеком с иным культурным наследием, нежели ваше.

Е. Листова. Надо полагать, что вы знаете русскую жизнь очень хорошо — двенадцать лет все-таки довольно большой срок.

С. Хёрст. Наверное, я действительно неплохо ее знаю, но не думаю, что иностранец сможет когда-либо по-настоящему понять жизнь этой страны, поскольку мы живем совсем иной жизнью, нежели в России. Мы все-таки здесь посторонние.

Е. Листова. Словом, вы знаете нашу жизнь, но не можете ее понять?

С. Хёрст. Нет, я, конечно, в какой-то степени понимаю ее, но я никогда не смогу понять ее так, как понимаете ее вы, россияне. Вы же родились здесь и выросли, вы так или иначе встроены в структуру своего общества, это ваш родной язык и ваша ментальность. Одни и те же события воспринимаются вами и мной абсолютно по-разному, потому что я сформировался в другой стране с другой культурой и другим языком. Я мог приехать сюда и приложить большие усилия, чтобы начать понимать вас, для этого нужно было долго изучать эту страну... И все равно, если мы с вами окажемся в какой-нибудь переделке, а потом будем подробно объяснять все мельчайшие детали случившегося, то выяснится, что все, что увидели и как это объяснили вы, будет принципиально отличаться от того, что увидел и как объяснил это я.

Е. Листова. В таком случае, даже если вы и стремитесь к объективности и в большой степени достигаете ее, все равно установка камеры в определенной точке, то или иное построение кадра — это так или иначе выбор точки зрения. И этот выбор был сделан вами, но не вашими телезрителями, в данном случае иностранными, российскими, которые, как вы только что сказали, видят и воспринимают все не совсем так, как это видите и воспринимаете вы.

С. Хёрст. Конечно. И мы, иностранные обозреватели, не смотрели на это событие, как русские, и не наполняли его русскими эмоциями. Ведь это ваша страна. И она стоит на пороге гражданской войны. А что, если в России все же разразится гражданская война? Я, как иностранец, могу помчаться в аэропорт и улететь отсюда. Но вы же россияне, и эта война будет происходить в вашей стране...

Михаил Трофименков

Война конца века: три парадокса

Экскурс в прошлое на фоне октябрьских событий

Уже стало общим местом то, что, проиграв вьетнамскую войну в реальности, американцы выиграли ее на Каннском фестивале 1979 года. Выиграли при поддержке мощной вертолетной атаки из «Апокалипсиса наших дней» Копполы, во время которой безумный полковник врубал на полную мощность Вагнера. Но мало кто помнит, что и эта атака была связана с реальной кровью одной из десятков «неизвестных войн» конца века. Дело в том, что филиппинское правительство предоставило режиссеру из дружественной страны чуть ли не весь парк своих боевых вертолетов. Прослышав про это, коммунистические повстанцы, десятилетиями ведущие обреченную герилью в джунглях, перешли в наступление и окружили Манилу. Копполе пришлось срочно вернуть президенту Маркосу вертолеты, дождаться правительственной победы и только затем вернуться к съемкам.

Мало кто заметил, что и другой «вертолетный», финальный эпизод вьетнамской войны был задним числом выигран Соединенными Штатами, но уже не на кино-, а на телеэкране: и не в 1979 году, а весной 1991-го боевые вертолеты высаживали на крышу заброшенного американского посольства в Кувейте спецгруппу, а диктор тем временем предупреждал зрителей, что здание заминировано отступившими иракскими войсками и в любой момент может взлететь на воздух. На самом деле, посольство было в полной тайне захвачено командос еще за два дня до «репортажа» и тщательно проверено на предмет минловушек. Но все это обнаружилось позднее, а пока что победоносный репортаж дал основание официальным представителям говорить, что победа в Персидском заливе избавила американский народ от «вьетнамского синдрома». И они были правы: войны отныне выигрываются на телеэкране.

Был и второй «римейк» вертолетной атаки на вьетнамские джунгли, разыгранный в Калифорнии 16 августа 1985 года. «Римейк», возможно, предвещающий очередной, запредельный, тотально игровой вариант репрезентации войн конца века (или конца света, кому как угодно). В этот день Мадонна праздновала свою свадьбу с киноактером Шоном Пенном. Поскольку время и место праздника были тщательно засекречены, вертолеты с журналистами кружили над Беверли Хиллз и, наконец, засекли «цель»: особняк друга семьи Дэна Ангера (собственно говоря, журналистов навел на след великий провокатор Энди Уорхол). Вертолеты зависали над сотнями приглашенных, заглушая рокотом двигателей шум Тихого океана, а Шон Пенн, как безумный ковбой, метался по берегу, выпуская в воздух одну пистолетную обойму за другой.

Круг симуляций и симуляций симуляций замкнулся. Но вначале все равно была реальная кровь реальных людей.

Как у всякого нормального человека, у меня есть свои политические симпатии. Но в этой статье речь пойдет не о войне в Персидском заливе, Боснии или Сомали, не о восстании китайских студентов, перевороте в Румынии или двух российских путчах, а об образе войны, оформившемся в последние годы благодаря электронным средствам массовой информации (СМИ). Однако о том, что вначале — кровь, забывать тоже не следует.

Не пойдет здесь речь и о пропаганде в классическом, геббельсовском смысле слова, поскольку как таковая она умерла. Умерла именно в связи с появлением непрерывного, круглосуточного репортажа телекомпании CNN.

Классический текст об использовании изображения в целях пропаганды принадлежит Андре Базену и посвящен фильму Фрэнка Капры «Почему мы сражаемся», снятому в годы войны по заказу американского военного командования. Нисколько не сомневаясь в честности гражданской позиции и огромном таланте Капры, Базен, тем не менее, считал его антифашистский фильм примером самого отвратительного, что существовало для него в кинематографе,— откровенной манипуляции зрительским сознанием, когда последовательности разрозненных изображений придается структура ораторской речи. Благодаря монтажу, авторскому комментарию, музыкальному сопровождению. Поскольку же в прямом репортаже с места события монтаж, продуманный комментарий и аккомпанемент, за исключением автоматных очередей, невозможны, то невозможна и традиционная пропаганда.

Со времен Капры изменился не только характер репрезентации войны на экране — изменился характер самой войны. Французский искусствовед и культуролог Поль Вирилио описывает в книге «Зеркало пустыни» (1991)[1] три эпохи в истории войн. Первая эпоха — тактическая. Основное средство ведения войны — осада, а господствующая технология — защитная: крепостные стены, подъемные мосты, рвы. Прерогатива ведения войны принадлежит гражданам — солдатам, линия фронта пролегает вокруг городских стен. Город-полис представляет из себя крепость, но изнутри он беззащитен: на агоре кипят гражданские страсти между соперничающими группировками, а в средние века город вынужден создавать внутреннюю линию фронта — стены гетто, в котором заперты внутренние враги.

Вторая эпоха — эпоха стратегическая, наступательная. Господствуют танки, самолеты, военные флотилии. На вопрос, где проходит линия фронта, один из пророков такого рода войны Гейнц Гудериан отвечал: «Там, где мои танки». В политическом смысле ответственность за ведение войны переходит из рук граждан в руки

[1] Изд-во «Galilee», Paris, 1991.

генерального штаба, а с появлением ядерного оружия выделяется человек (президент), единолично распоряжающийся пресловутой «красной кнопкой». Апофеозом наступательной войны становится разрушение городов: Герники, Дрездена, Хиросимы, Нагасаки.

И, наконец, третья эпоха, в которую мир вступил совсем недавно — «постмодернистская», компьютерная, тотальная. Фронт проходит отныне не по городской стене, не там, где танки Гудериана или Паттона, а по космической орбите, там, где летают спутники, там, где проходят коммуникации. Война окончательно выходит из-под человеческого контроля: воюют не граждане и не генштаб, а, если воспользоваться парадоксом Вирилио, «автоответчик». Первый пример тотальной постмодернистской войны — война в Персидском заливе. Спутники считывали с земли передвижения войск противника, передавали эту информацию на землю, в Пентагон, откуда, после компьютерной обработки, она через спутники же возвращалась на театр военных действий, где вновь закладывалась в компьютер, отдающий приказ об ударе. Если раньше война была продолжением политики другими средствами, то теперь она стала продолжением (другими средствами) не политики, а глобальной коммуникативной связи. И именно поэтому самые проницательные суждения о современной войне принадлежат перу не политологов или военных экспертов, а социологов и культурологов: Бодрийара, Вирилио, Данея.

Но первый парадокс постмодернистской войны и ее репрезентации состоит в том, что с приходом тотальных электронных средств ее ведения совпало возрождение средств самых древних, «тактических». Под псевдонимом «эмбарго» или «санкций» возрождается осада, но в роли осажденной крепости оказывается целая страна. Внутри крупнейших европейских, американских (а теперь уже и российских) городов складываются новые гетто, населенные выходцами из бывших колоний, ведущих латентную городскую партизанскую войну в форме хотя бы уличной преступности: чернокожие в США, арабы в Париже, индийцы в Лондоне. Кроме того, региональные военные лидеры конца XX века все чаще отождествляют себя с лидерами прошлого. Саддам Хуссейн всерьез считает себя — и это отражается в огромных пропагандистских панно и представлениях — реинкарнацией Навуходоносора. «Генералы» из Бейрута, Могадишо, Белфаста, Душанбе ведут себя как феодальные сеньоры. Нет ли в этом убедительного доказательства того поворота времени вспять, о котором писал в книге «Прозаичность зла» Бодрийар? В середине 1980-х годов он предлагал вообще отменить оставшиеся до конца века двадцать лет и сразу объявить наступление XXI столетия, поскольку все, что должны были изобрести и содеять в XX веке, уже свершилось. Уже к 1990 году он изменил свою точку зрения и предположил, что время — это такая кривая линия, которая вечно стремится к некой точке и, не будучи в силах ее достичь, уходит вспять: возрождаются старые суеверия, старые политические тенденции, старые границы, старые методы ведения войны.

С наступлением третьей эпохи в истории войн наступила, по Вирилио, и третья эпоха в истории вещания. Вслед за «телеслушанием» (французы в эпоху Сопротивления ночи напролет слушали из Лондона выступления генерала де Голля) и «телевидением», собственно говоря (ежевечерние репортажи американского телевидения о ходе войны во Вьетнаме), пришла «телеакция», «теледействие», наступила «тирания реального времени». Зритель оказывается как бы участником события. Недаром китайские студенты на демонстрациях 1989 года несли обращения к своему правительству на английском языке: настоящим адресатом были телезрители CNN. Но зритель — и заложник событий, поскольку бессильно наблюдает за трагическими событиями, не в силах ничего изменить. Одновременно зритель — расслабленный наблюдатель «мыльной оперы», в которую превратилась война в Персидском заливе, и спортивный болельщик, азартно ожидающий очередного залпа со стороны осаждающих Белый дом танков или его защитников. Принимаются все меры, чтобы исчезла дистанция между самим событием и его репрезентацией, чтобы событие доходило до зрителя в тот самый момент, когда оно свершается. Например, в декабре 1992 года на пляжи Могадишо, опережая американскую морскую пехоту, высадились журналисты, презрев все опасности гражданской войны. И только когда была установлена аппаратура, определены точки съемки, началась высадка.

И вот вам второй парадокс электронной войны! Казалось бы, право зрителя на максимально объективную информацию обеспечено. Но возникли новые возмож-

ности для фальсификации, более изощренной, чем фальсификация монтажная, зачастую не детерминированной ничьей злой волей. Во-первых, позиция журналиста, находящегося в гуще событий и повествующего только о том, что он видит собственными глазами, не дает ему возможности отстраниться и понять, что же происходит на самом деле. В августе 1991 года несколько журналистов рассказывали по разным радио- и телестанциям об одном и том же столкновении, но они (и потребители информации тем более) принимали их за разные — отсюда недостоверность в оценке числа жертв. В октябре 1993 года тем более было невозможно понять: чьи танки подходят, кто покидает парламент, кто ведет огонь, а кто — переговоры. Именно благодаря круглосуточной трансляции, ориентированной на событие, происходящее «здесь и сейчас», война в Персидском заливе осталась едва ли не самой загадочной войной наших дней, в которой вопрос о числе жертв был поставлен с колоссальным опозданием и так и остался без ответа. Журналист CNN, ведущий репортаж из Израиля и натянувший противогаз с криком: «Рядом только что упала иракская ракета с химической боеголовкой!» — самый безобидный пример «тирании реального времени».

Самый же опасный пример связан с так называемыми «мертвецами Тимишоары» (это словосочетание уже стало в европейской практике синонимом изощренной фальсификации). Как известно, румынская революция 1989 года началась с расстрела антиправительственной демонстрации в Тимишоаре. Лозунг «Отомстим за Тимишоару» был едва ли не так же популярен, как «Помни о Перл-Харборе» в Америке военных лет. Иностранных тележурналистов возили из морга в морг, из города в город, демонстрируя все новые и новые могилы и трупы. Редакторы газет, подавленные «тиранией реального времени» вставляли в репортажи своих корреспондентов обязательные упоминания о «тимишоарской бойне». В чем потом публично раскаивались. Число жертв росло с каждым репортажем. На «суде» над Чаушеску ему инкриминировалось уже шестьдесят тысяч погибших (впоследствие их число упало до тысячи с небольшим). Оказалось же, что с журналистами сыграли ту же «шутку», что Сталин сыграл в 1936 году с Андре Жидом во время его поездки по СССР. Писатель был тогда приятно удивлен, что во всех, самых маленьких городах его поезд встречают жители с аккуратно написанными на французском языке транспарантами. Только по возвращении он догадался, что транспаранты возили в том же самом поезде и раздавали за минуту до его торжественного выхода.

Вслед за демонстрацией тысяч расстрелянных последовали инсценированные в центре Бухареста перестрелки с «террористами», которых так и не нашли. Вслед за перестрелками — рассказ о казни супругов Чаушеску, поданный как прямой репортаж: огонь велся уже по мертвым телам. Как не вспомнить восклицание Андре Базена по поводу документального фильма, в котором чанкайшисты расстреливали китайских коммунистов: «Это зрелище невыносимо в силу не столько даже объективного ужаса, сколько особого рода онтологической непристойности. До появления кино мы знали только надругательство над трупами и разграбление гробниц. С помощью кино появилась возможность разоблачить и выставить на всеобщее обозрение наше единственное неподвластное времени и неотчуждаемое достояние. Мертвые без реквиема — чья смерть повторяется вновь и вновь — вечное угрызение совести кино». С появлением электронных СМИ возможности надругательства возросли многократно, но особых угрызений совести пока что не наблюдается.

Если бы тирания компьютеров приводила только к потерям качества информации, это было бы еще полбеды. Устранение человека от всех ролей, кроме роли жертвы, приводит к колоссальному количеству ошибок и на реальном фронте военных действий. Наибольшие потери во время Персидского кризиса союзники понесли при случайном попадании в казарму собственной, неправильно наведенной компьютером ракеты. Обстреливая военный объект в Багдаде, американцы поразили отель, где жили, кстати, и иностранные журналисты. Выбивая в одном из американских городов из дома-крепости членов радикальной секты «Мув», командос по ошибке сожгли пятьдесят соседних домов, жители которых как раз и обратились к правительству за помощью. Все это напоминает пророческий фильм ужасов Ридли Скотта «Чужой» (1979), где именно стерильность, максимальная безопасность управляемого компьютером космического корабля порождала отвратительное, липкое, непобедимое зло.

Есть еще одна нравственная сторона «ти-

рании реального времени». Весной 1989 года, когда никто не верил, что китайские коммунисты бросят против студентов танки, и журналисты, вещавшие в прямом эфире, и оппозиционеры, жадно дававшие им интервью, находились в состоянии эйфории. Тем временем госбезопасность внимательно отсматривала и записывала на видеокассеты все телерепортажи. Когда же выступление было подавлено, благодаря этим записям были найдены, арестованы, а то и расстреляны все, кто разоткровенничался перед камерами. Говорят, что среди них был и тот студент, который на знаменитой фотографии в одиночку останавливает танковую колонну. Фотограф, между прочим, получил за этот снимок приз как за лучшую фотографию года. Тирания реального времени не лучше любой другой тирании...

Наконец, третий парадокс электронной войны связан с ее длительностью. Казалось бы, появление сначала атомного оружия, а потом — компьютерной технологии должно максимально ускорить ход боевых действий. Еще во времена Вьетнама один американский генерал удивлялся: «Зачем мы воевали семь лет, если достаточно было семи секунд?» Но сам страх перед ядерным оружием гарантировал, что войны на тотальное уничтожение не произойдет никогда. Электроника же затягивает войны до такой степени, что теряются их начала и концы. Раньше о войне объявляли с первым выстрелом. О войне в Заливе знали за полгода. Она как бы и закончилась, но на самом деле продолжается, время от времени напоминая о себе ракетными ударами и ультиматумами. Если раньше война шла на взаимное уничтожение, то теперь на взаимное сохранение. Противники нуждаются друг в друге как воплощениях абсолютного зла, как в средстве воспитывать народы в духе ненависти. И эта невнятность позиций противников и расплывчатость событий дала основание Бодрийару утверждать, что войны в Персидском заливе не было вообще, она перешла в область виртуальной реальности.

Впрочем, в США появились недавно и виртуальные самолеты, не оставляющие следов на экранах радаров.

Это статья — вовсе не обличение электронных СМИ, а констатация их имманентных особенностей. Право на информацию не противоречит праву знать об изъянах информации.

Пресс-бюро «ИК»

Джулиан Грэффи

Четыре дня в октябре

Становится жутко, когда включаешь телевизор и видишь, как полыхает троллейбус, на котором обычно ездишь. Московский троллейбус «Б», именуемый всеми «букашка» за свой безнадежно тихий ход, этим летом был моим основным средством передвижения. Это все равно что увидеть в осаде Пиккадилли и Бэйсуотер Роуд. И потому, с грехом пополам вернувшись в Лондон, я разрывался между экранами британского и российского ТВ, записывая одно, пока смотрел другое, а кадры кишели в голове.

Британский видеоматериал четырех чрезвычайных октябрьских дней в Москве стал триумфом безупречного монтажа, зафиксировавшего историю почти так, как она и свершалась. Российский телеохват событий оказался, естественно, полнее и шире, он мог от раза к разу наращивать рассказ, но в то же время был более неуклюжим в монтажных стыках и переходах. Зрители увидели массу по-человечески интересных репортажей — раненые в больницах, интервью с новобранцами, напряженный эпизод опустошительной атаки телецентра — когда Лондон уже переключил свое внимание на пререкания тори. Журналисты ВВС при-

«Sight and Sound», 1993, November.

бегли к помощи угодливых штампов — они назвали случившееся Второй Октябрьской революцией, очень кстати позабыв, что первая произошла в Петрограде и в ноябре. (Освещая череду советских кризисов середины 80-х «Сан» («Sun») предложил своим читателям спасительный заголовок «Царские войны!».) Российские обозреватели были более риторичными, более озабоченными необходимостью доискаться до морального подтекста разразившейся драмы.

Но скорее образы, чем слова,— пылающий телекомплекс Останкино, нестройные ряды удирающих по Садовому кольцу войск, парламентские защитники, салютующие по-фашистски, и, позже, старушка, осторожно ступающая через трупы,— опалили наше сознание. Большинство этих образов вращается вокруг Белого дома: баррикады, курсирующие танки, выбитые стекла и обугленные стены, лимонная водка и алка-зельтцер, обнаруженные в логове «президента» Руцкого. Для москвичей зрелище арестованных Руцкого и спикера парламента Руслана Хасбулатова, конвоируемых по лабиринтам легендарного Лефортово, было особенно красноречивым знаком радикальных перемен. Западным зрителям видеоперевертыши по сравнению с августом 1991 года — тогда Ельцин защищал Белый дом, теперь он штурмует его, тогда Руцкой, стоя на балконе, просил о защите, а теперь, с того же балкона, призывает идти на Кремль — преподнесли краткий урок истории. Перемена значения грандиозного символа — дома на набережной Москвы-реки — целиком видна в его имени. Много лет этот дом знали как Верховный Совет Российской Федерации или Российский парламент. В 1991 году, когда Борис Ельцин провозгласил законную демократию, его стали застенчиво называть «наш «Белый дом». Нынешним августом, во вторую годовщину путча, этот дом стал презренным, поскольку эйфория уступила место трезвой реальности. Теперь же московские шутники зовут его «Черно-белым домом» — выразительный памятник слепым амбициям.

Недавние катаклизмы Восточной Европы разыгрывались перед глазами всего мира — перед журналистами с их камерами, перед зрителями с их видеомагнитофонами. Из постоянно воспроизводимых образов выкристаллизовался визуальный код событий 1989 года — пражская стена с лаконичной надписью: «Конец. Чехи свободны»; молодой человек, отбивающий куски от другой стены, берлинской; запоздалое осознание Николае Чаушеску того, что толпа, перед которой он разглагольствовал во время бухарестских беспорядков, на самом деле глумилась над ним; румынский флаг с круглой дыркой вместо ненавистной коммунистической эмблемы.

Эйфелева башня

В 1917 году, во время взятия Зимнего, вокруг не было фотокорреспондентов, которые запечатлели бы свершившееся. Поэтому в 1920 году театральному режиссеру Николаю Евреинову было дано разрешение на постановку грандиозной реконструкции этих событий. Так был создан образ революции. В десятую годовщину Октября история была вновь пересказана в «Октябре» Эйзенштейна, и тогда пропагандистские возможности реобразов, ре-воображения стали очевидными для режима. Сталин, санкционировав полномасштабную реконструкцию разгрома рейхстага в фильме Михаила Чиаурели «Падение Берлина» (1950), довольно самонадеянно распорядился силой образа: этот эпизод завершался апофеозом — появлением самого генералиссимуса, одетого во все белое, на большом белом самолете, для поздравления своих воинов, что было абсолютно апокрифичным.

Когда телевидение стало основным средством информации в СССР, то и его государственная опека в форме цензуры стала тотальной. Однако манипуляция образами осталась по-прежнему бесхитростной — пресловутый главный выпуск новостей «Время» был представлен наутюженными манекенами, их деревянной дикцией и листками с текстами, лежавшими перед ними, пока они сообщали «уважаемым товарищам» о событиях очередного унылого советского дня. Михаил Горбачев постепенно выучился оживать в объятиях камеры. Его «представитель» и лидер путча 1991 года, самозванный «президент» Янаев достаточно хорошо понимал, что захват телевидения обязателен. Но он не осознавал, что всевидящее око камеры на всю страну высветит его собственное ощущение совершенной государственной измены — его нервно дрожащие пальцы во время пресс-конференции путчистов и кургузые серые пиджаки его подельников стали ключевыми образами тех дней. Ну и, конечно же, зрелище Бориса Ельцина на танке рядом с Белым домом.

В результате, все лучшие видеообразы оказались у Ельцина. Антипутчистские журналисты не бездействовали в дни, когда путь к эфиру был для них закрыт, поэтому когда после путча был показан их наадреналиненный материал — полыхающие баррикады, трупы на Садовом кольце, трехцветные российские флаги всех форм и размеров, Мстислав Ростропович внутри Белого дома, неловко прижимающий к груди оружие спящего рядом солдатика,— эти картины быстро стали мнемоническим кодом. Для поколения молодых и не очень молодых журналистов 1991 год был звездным часом.

Через два года телевидение превратилось в замысловатый гибрид. Новости остаются по-прежнему ярки-

ми и информативными, но часто кажется, что они тонут в море безвкусных попсовых клипов (снимаемых обычно сыновьями Никиты Михалкова и Сергея Бондарчука), американских мыльных опер (что такое «Санта Барбара»?) и до смешного неуместных западных реклам «Сникерсов», «Баунти», «Мальборо» и «Вош энд Гоу». Но Борис Ельцин оказался достаточно хитрым и следит за тем, чтобы телеканалы — особенно первый останкинский — проводили пропрезидентскую линию. У Парламента, правда, тоже была вечерняя программа «Парламентский час», но, созерцая злобные гримасы депутатов, можно было задуматься, не является ли эта передача частью тщательно разработанного плана дискредитации народных избранников. И когда 21 сентября Ельцин распустил парламент и, соответственно, закрыл «Парламентский час», а также парламентскую газету и радиостанцию, телевидение, конечно же, обеспечило ему возможность обращения к народу, обращения весьма театрального, напоминающего рождественское телеобращение Королевы, с актерской паузой для глотка чая (во время которой невольно вспоминаешь слухи о его симпатии к водке). Поэтому нет ничего удивительного в том, что Руцкой призывал мятежников прежде всего взять штурмом телекомплекс «Останкино» и его достопримечательность — телебашню, любовно называемую «наша Эйфелева башня». Отчасти они хотели вернуть себе возможность эфира, отчасти — совершить пироманиакальное возмездие, хотя врываться в эфир посередине воскресного футбола, возможно, не лучшая идея. Характерно, что несколько других попыток штурмов по стране были тоже направлены на здания средств информации — московского ИТАР-ТАСС, петербургского телевидения, челябинской радиостанции.

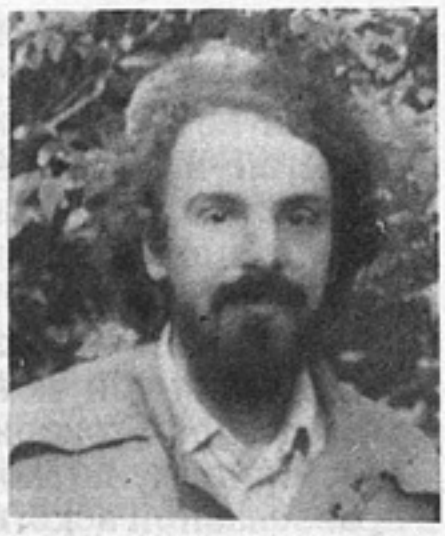
Октябрь 1993 года был и более, и менее опасным, чем август 1991-го. Он был более смертоносным по вооружению и по потерям, но в то же время менее вероятным был успех путча. Роль толпы также поменялась. В 1991 году огромные проельцинские толпы выходили на улицы и проводили демонстрации под дождем у Белого дома. В 1993-м толпа, что симптоматично, глазела на все с близлежащего моста до тех пор, пока огонь снайперов не вынудил ее спасаться бегством. Тем временем отдельные персонажи, мелькавшие по краям кадра, продолжали свою жизнь, отправляясь по делам и по магазинам в зоне военных действий.

Лукавая истина

Изображение, естественно, красноречивее всяких слов. Но это вовсе не значит, что оно скажет правду всем или каждому. Оно может поведать твою правду — и это известно Борису Ельцину. Визуальная символика, образно подающая те или иные черты политического деятеля (и создающая имидж политика), хорошо освоена Ельциным. Не случайно он снял пост номер один у Мавзолея Ленина. Картинно застывшие у входа юные солдаты — законченный телекадр, так же как и смена караула, когда он медленно, с балетной торжественностью печатает шаги по гулкой Красной площади. Ельцин совершенно осознанно лишил миллионов этих привычных знаков несокрушимости коммунистической эпохи. Отсутствие почетного караула у входа в Мавзолей — очень важный символ, показывающий власть Президента над ситуацией, его способность подвести черту под советским прошлым. Или другой символ: Ростропович дирижирует Чайковского на Красной площади. В первом ряду — Ельцин. Эта сцена — знак патриотизма Президента и одновременно подтверждение того, что спустя два года после августа 91-го Борис по-прежнему остается своим мужиком. (Ельцин не впервые прибегает к помощи артистов. Ранее угрожающие ритмы «Путаны» Олега Газманова с навязчивым припевом: «Путана, путана, путана, огни отеля так заманчиво горят» будоражили Белый дом, не давая депутатам заснуть.) Однако изображение события может и помимо авторской интенции, случайно поведать истину, которая может быть интерпретирована зрителями поразному. Кто-то, наблюдая октябрьские события в Москве, видел в них родство с высокой античной трагедией — высокомерие, прямиком ведущее к Немезиде. Другой углядел аллегорию в одежде главных участников событий: Руслан Хасбулатов в эти дни разоблачил свое чрезмерное увлечение черными сорочками, «президент» Руцкой огласил план спасения России в спортивном костюме «Адидас». Телекамера лукаво подсказала: оба они не ровня Ельцину с его правительственными пиджаками.

Перевод с английского Елизаветы Листовой

Вл. Сорокин



Через «второе небо»

При взгляде на нашу сегодняшнюю действительность едва ли покажется нетривиальной мысль о том, что мир окончательно сошел с ума. Удивляться уже нечему, и дело здесь, кажется, не в привычке, а скорее в том, что врачи называют «парадоксальной реакцией»: фактор возбуждения, величина которого превосходит пороговое значение, вызывает у организма реакцию, обратную адекватной. Похоже, что наши общественные деятели и политики, а в значительной мере и все общество в целом, пребывают ныне именно в таком состоянии. «Шоковая терапия», о которой в последнее время столько говорили и писали, судя по всему, достигла цели; правда, шок получился не совсем тот, которого ожидали наши политики. Следствием шокового состояния бывают обычно оцепенение или истерика, и наши дни дают нам более чем достаточно примеров и того, и другого. Можно смело сказать, что психологический шок налицо; сомнительным остается лишь его терапевтический характер. Шоковое воздействие вообще чрезвычайно редко бывает полезным, по крайней мере, в сфере психической; а если пренебречь этой сферой, то, весьма вероятно, что очень скоро реформы просто никому не будут нужны.

К сожалению, в отличие от экономики, первые плоды «шоковой терапии» в духовной сфере уже налицо: чрезвычайное распространение оккультизма, магии, разного рода новоявленных «учителей» и «пророков» и, наконец, появление агрессивных тоталитарных сект наподобие «Богородичного центра» или «Всемирного белого братства». В нормальном, духовно и политически относительно здоровом обществе люди, подобные основателям такого рода движений, проходят клиническое освидетельствование, в обществе, пережившем психологический шок, нет механизмов для их обуздания, они становятся духовными и общественными лидерами, приобретают определенный вес и политический капитал. Воистину, «сон разума порождает чудовищ». Но что такое этот «сон»? И каков механизм порождения?

«Уснуть и видеть сны...»

В последнее время не только у ученых, но и у людей искусства резко возрос интерес к сновидениям, ко сну вообще и — шире — ко всем видам и проявлениям пограничных состояний сознания. Само по себе это естественно: многие стороны творчества связаны со сферой бессознательного. Но при этом зачастую делаются весьма вольные и далеко идущие выводы. Типичный тому пример — статья В. Курицына «Постмодернизм как искусство смерти», появившаяся 9 июля 1992 года в «Независимой газете». Автор статьи с пафосом доказывает, что, с точки зрения современного духовно-мистического опыта, в мире нет места ничему абсолютному. Весь опыт души, разделившейся с телом, по мнению В. Курицына (здесь следует ссылка на работы Р. Моуди), свидетельствует о том, что в «духовном мире» нет ни Бога, ни рая и ада, ни вообще чего бы то ни было определенного: есть лишь некоторая текучая и податливая «реальность», в которой, словно во сне, пребывает душа, наполовину в этой «реальности» растворяясь, наполовину ее формируя, оставаясь при этом в состоянии, пограничном между сном и явью, между жизнью и смертью. Для автора именно такое состояние и оказывается самым настоящим, а мир, который открывается при этом,— самым реальным. С точки зрения упомянутой «реальности» и отвергается вся прежняя духовная традиция, а прежде всего и в особенности, разумеется, христианство, не допускающее

подобного «размывания» основополагающих духовных понятий. В довершение всего указывается на искусство постмодернизма как отражение и выражение новооткрытой «реальности» и на грядущее торжество связанной с ним новой духовности. С точки зрения аскетической здесь интересна прежде всего неотчетливость — как состояния души, так и переживания той метафизической реальности, о которой говорит автор.

Состояние души, которое описано в статье, в православной аскетической литературе определяется как духовная расслабленность; в этом случае вообще очень велика вероятность прелестных видений. Еще более характерно изложение самого мистического опыта: мир расплывчатых, неотчетливых теней, появляющихся и исчезающих, неяркого мутноватого света, податливой и одновременно вязкой «среды», в которую погружена расслабленная душа,— в общем, налицо все признаки той духовной болезни, которая и называется прелестью. С духовной точки зрения вопрос более или менее ясен; но что такое это состояние с точки зрения психологической? В авторском тексте легко угадываются описания психических состояний, характерных для человека, у которого стерта грань между сознанием и сферой бессознательного; впрочем, В. Курицын отнюдь не отрицает этого — он, напротив, считает такое состояние не просто нормальным, но даже «духовным», доступным одним лишь избранным. Между тем, граница эта имеет огромное значение: с нею связана сама жизнь человека как духовного существа. Психология XX века раскрыла перед нами сферу низшей психики как некую бездну, которая в любое мгновение готова поглотить наше «я» — то, что мы называем своей личностью и в чем полагает Бог основание нашего Себе подобия. Шагнуть в бездну легко — но шаг этот означает конец нашей личности и, следовательно, нашего богоподобия, а вместе с тем — возвращение в предысторию. Это может показаться странным, но это действительно так: предлагаемое автором новое оказалось, как это часто бывает, хорошо забытым старым — предысторией человечества, мифологическим сознанием, о котором немало говорит нам современная культурология. Опыты культурологической реконструкции мифологического сознания вообще поразительно напоминают некоторые психологические модели — в особенности модель «коллективного бессознательного» К. Юнга. Похоже, что вся предыстория человека — это история эволюции «коллективного бессознательного» человечества, из которого человек выбирался к началу собственной истории потом и кровью и которое в ходе длительной эволюции нашей психики все же было подчинено Создателем духовному началу. Но возвращение назад, разумеется, возможно — шагнуть вниз всегда легче, чем вверх, именно к этому, кажется, склоняет нас В. Курицын — и, к сожалению, не он один.

Всякая идеология, требующая от человека подчинения безличному началу, всякий сеанс массовой «медитации», где человека погружают все в ту же бездну бессознательного, всякий раз, когда сообщество людей превращается в толпу, где аффекты «коллективного подсознания» поглощают человеческое «я»,— всякий такой случай есть не что иное, как возвращение в предысторию, в «коллективное бессознательное», к мифологическому сознанию; носитель его не может сказать о себе «я», потому что знает только огромное, поглотившее это «я» «мы», которого он не может объять внутренним взором и которому не смеет противостать, ибо его «я» настолько растворилось в безликом «мы», что стало совершенно от него неотделимо.

Остается, однако, неразрешенным вопрос о характере реальности, с которой сталкивается душа, погружаясь в пучину бессознательного. Какова природа той реальности, которую описывает В. Курицын и соприкосновение с которой для человека далеко не безопасно? И существует ли она вообще? Современная психология о природе психического знает, в общем, не так много. С большой долей вероятности можно говорить о том, что низшая психика (уровень аффектов и элементарных бессознательных реакций) ведет себя подобно физическому полю со своими силовыми центрами и линиями взаимодействий, хотя характер этого поля явно не физический. Однако это «нефизическое» поле в состоянии влиять на некоторые вполне «физические» процессы (речь идет прежде всего о воздействии на нейронные связи в коре и подкорке головного мозга). Такое влияние многим должно казаться совершенно невероятным — ведь «нефизическое» для них означает несуществующее. Однако сама физика опровергает такой взгляд на вещи: ученым известен сегодня особый тип взаимодействия вполне реально существующих элементарных частиц с частицами «несуществующими». Их «несуществование», разумеется, относительно: они пребывают как бы вне того измерения, в котором живет наш мир. Такие частицы и взаимодействия получили название виртуальных. Современная физика знает даже космологические концепции, предполагающие существование

параллельно с нашей вселенной одной или нескольких виртуальных вселенных — целого «виртуального мира», взаимодействующего с нашим миром. Примечательно совпадение характера виртуальных взаимодействий с теми, что определяют сферу взаимовлияния психического и физического: там и здесь как бы «несуществующая» реальность оказывает воздействие на реальность несомненно существующую; можно говорить об открывающейся нам новой сфере бытия с совершенно особенными свойствами и характеристиками.

В рамках евангельских понятий ее можно было бы определить как «второе небо». О вознесении на «третье небо» упоминает св. апостол Павел (2 Кор. 12,2—4). «Третье небо» и понимается обычно как духовный мир, недоступный научному исследованию и открывающийся лишь в духовно-мистическом опыте; под «первым небом» имеют в виду ту физическую вселенную, которая всем нам хорошо известна. Но что же такое «второе небо»? Отцы-аскеты традиционно связывали с этим образом психическую сферу человека, отделяя ее от духовной (Церкви эта истина была известна за много веков до того, как различие высшей и низшей сферы человеческой души стало достоянием психологии); но порою это психическое начало получало у них космологическое измерение под именем «воздушной стихии», «воздуха», препятствующего душе после разделения с телом сразу очутиться в духовном мире. Именно с этой метафизической, но не собственно духовной сферой связывает православная аскетика тип опыта, известный нам как теософский и оккультно-магический; ее воздействие определяет и конкретные формы, которые принимают прелестные видения. Разумеется, это реальность не духовного, а природного порядка, и, как таковая, она доступна научному исследованию. Но следует помнить, что законы ее весьма своеобразны, а совершенно особенные возможности влияния этой сферы природного на душу делают такие исследования весьма опасными и требуют особых, чисто духовных мер предосторожности; потому-то Церковь и не рекомендует искать соприкосновения со «вторым небом» в какой бы то ни было форме, открывающей душу его губительному воздействию. Очевидно, материал, собранный Р. Моуди, описывает именно опыт соприкосновения со «вторым небом»; все попытки сделать из него далеко идущие выводы о бытии Божием напоминают исторический «аргумент» советских атеистов: «Космонавты в космос летали, Бога не видели, следовательно...»

Но отчего же соприкосновение со «вторым небом» может быть порою для человека столь опасным? Только ли вследствие его собственной природы? Языческая метафизика о «втором небе» говорит как о хаосе, из которого космос был образован действием Разумного Начала — Бога, присутствие которого язычники чувствовали, не видя Его лика. В языческих мифах хаос этот символически обозначается как океан, часто бушующий океан, а космос — как твердая земля или гора, вырастающая из этой бушующей бездны. Тот же символ находим мы и в Библии в рассказе о сотворении мира (Быт. 1, 9—10). Интересно, что с этим изначальным хаосом, с погружением в него связано у язычников и представление о посмертной судьбе человека: мир мертвых — это иллюзорный мир бесплотных теней, пребывание в котором невыразимо тягостно для души. Показательно и то, что, с точки зрения большинства языческих мифов, в мире теней человек теряет себя как личность, становясь лишь частью этого огромного полуиллюзорного целого. Но в нем есть непременно и свой правитель — грозный и немилосердный подземный бог, который чувствует себя там полновластным хозяином и которому не дано распространить свою власть на мир живых, то есть на космос. В Библии этот подземный бог называется тем именем, которое раскрывает его сущность: дьявол. Так интуиции язычников находят себе основание и подкрепление в Откровении. Оттого-то и опасно соприкосновение с миром «второго неба»: власть темного духа там сильна, как нигде более. Именно поэтому у отцов-аскетов прохождение души через «воздух», то есть «второе небо», связано с понятием мытарств, то есть искушений души от духов тьмы. Грехопадение сделало для нас неизбежным встречу с ними, если не при жизни, то в посмертии, отдав наше тело под власть «первого неба», а душу — под власть «второго неба». Вхождение в мир духовный возможно лишь по благодати Христовой, которая и помогает нам преодолевать двойной плен природного. Чем дальше продвигаемся мы по этому пути, тем меньше остается в нас безлично-природного начала: преображаясь, оно становится частью нашего «я», уже не противостоящей нам. Полнота такого преображения есть святость. Но темный дух стремится увлечь нас в противоположную сторону, к безличности, где природа, которой не коснулся Святой Дух, полностью поглотила бы наше духовное «я».

Самое прискорбное, что иллюзии, порожденные «вторым небом», все чаще находят отклики в нашем подсознании, которое мы

разучились обуздывать, которому даем полную свободу, власти которого безоглядно отдаемся.

Пробуждение титанов

Первой в истории человечества религией была религия мистерий, пронизывающая тысячами нитей древний мир. Внешне религия эта имела множество форм, но внутреннее содержание ее было единым: обретение нового, духовного начала в себе через мистически-экстатическое переживание космической гармонии. В этом — квинтэссенция духовного опыта язычества, выраженная в одном из древнейших, «сквозных» культов мистериальной религии — культе Великой богини, которая и была олицетворением этой гармонии и — с другой стороны — вечно обновляющейся природы. Духовное обновление переживалось как метафизическое погружение адепта в лоно Великой богини и второе рождение в мир; если первое, физическое рождение было стихийно-неосознанным актом, то рождение второе, метафизическое, должно было завершить его через полное осознание происходящего.

В первом рождении человек рождался как бы еще не до конца, оставаясь в плену у природного начала; при втором рождении, пережив метафизически и осознав рождение себя в мир как сверхприродный, духовный акт, посвящаемый обретал совершенно иную систему духовных координат; не умея еще назвать себя образом и подобием Божиим, он начинал уже интуитивно это чувствовать, находя внутри себя совершенно новое, внеприродное пространство духовной свободы. Это новое качество человеческой души отражается в том множестве светлых и гармоничных ликов Великой богини, которое находим мы повсюду в древнем мире. Но есть у этой богини и иной, страшный лик. Он — в видениях тех, кто, начав путь, не сумел пережить «второго рождения», кому природа открыла свою изнанку, за которой прячется дух тьмы — владыка царства мертвых языческих мифов. Темный лик Великой богини порождает хтоническую религию и оргиастические культы, участвуя в которых человек открывается прямому действию темных духовных сил, впадая в своеобразный «экстаз» и переставая постепенно быть личностью. Свобода духа обращается в духовную и телесную разнузданность — страшное превращение, но оно — всего лишь историческая проекция того духовного события, которое в Библии называется грехопадением и представляет собою, в сущности, такое же злоупотребление свободной воли, отдалившее человека от Бога. Исторической проекцией этого метаисторического выбора можно считать развитие культа Диониса: вначале, еще, возможно, в крито-микенский период — светлый образ освобожденного от пут природы духа, символ духовной свободы; затем — в античности — бог оргиастического веселья и, наконец, в эпоху эллинизма — символ безудержного духовного и телесного разгула и разврата во всех возможных его видах.

Разврат этот имеет, между прочим, и духовное значение. Для темных, хтонических культов вообще характерно стремление разрушить и исказить в человеке все, что связано с полом — или под видом наслаждения, или прямо, в виде ритуальной жертвы. Это требует своего объяснения, которое легко найти, если попытаться взглянуть на тайну жизни как на дар Божий.

Человек, получивший после грехопадения «ризы кожаные» (Быт, 3, 21) (то есть физическое тело), призван к участию не только в духовной, но и в биологически-космической жизни, соединяя их в себе и завершая низшее в высшем; в этом проявляется духовный смысл антропоцентризма эволюции и христоцентризма истории. Нет нужды говорить, какую роль играет в этом процессе половая сфера; она, конечно, только низшая его ступень, но без низших ступеней не будет и высших. Искажение этой сферы открывает доступ к человеку темных хтонических энергий: оттого-то все темные культы включают в себя или элементы половой распущенности (от «священной проституции» в храмах Великой богини до свального греха во время «черной мессы» или шабаша ведьм), или различные формы половых извращений. Так, оргиастические формы культа Великой богини предполагали, как обязательный компонент, воздержание служителей и участвующих от нормальной семейной и просто сексуальной жизни, доходившее до женоненавистничества, когда на всякую женщину смотрели не как на человека даже, но как на нечистое животное; зато гомосексуальные отношения при этом отнюдь не возбранялись. Но при посвящении в жрецы Великой богини непременно нужно было принести последнюю, великую жертву, которая состояла в ритуальном самооскоплении. Ненависть к телу выражалась также во взаимно- и самобичеваниях во время радений, доходивших до крайних степеней жестокости. С точки зрения сексопатологии, здесь налицо целый «букет» серьезных расстройств: с точки зрения духовной, дело еще серьезнее: нена-

висть к телу как богоборчество, желание перестать быть падшим человеком, хотя бы для этого пришлось перестать быть человеком вообще. В этом темном «экстазе» есть и подобие наслаждения: теряя себя, испытать одновременно некую иллюзорную «свободу» от Бога, что может льстить; но состояние такого «кайфа», разумеется, длится недолго. Желание тем или иным способом заглянуть в бездну, сделать шаг за черту дозволенного, когда в душе рождается чувство, часто подсознательное, почти сладострастного упоения каким-нибудь утонченным проявлением темных сил — должно быть сигналом тревоги: ведь возникающее в таких случаях томительно-сладкое, изматывающее душу чувство — голос в нас первородного греха и самого духа тьмы. Но есть и другое: упоение силой — той особой силой, которой наделяет иногда этот дух. Она, разумеется, в конце концов разрушает человека, но вначале человек может некоторое время наслаждаться ее присутствием. Сила эта может проявляться поразному. Иногда это просто физическая сила, которой отличались, по свидетельству Церкви, некоторые одержимые; древние язычники называли такое состояние «священным безумием», которое лучше всего известно нам в связи с историей уже упоминавшегося дионисийского культа на поздней его стадии. Но сила духа тьмы может выказать себя и иначе: повышенная (часто лихорадочная) работоспособность, острый, обычно зафиксировавшийся на одной сверхидее или сверхзадаче ум, наконец, совершенно особенное, свойственное некоторым «учителям» и основателям сект качество гипнотического и магического воздействия на собеседника (или на аудиторию) — могут быть проявлениями той же самой силы, делающей человека, позволяющего ей действовать в себе, отчасти одержимым. Такие люди производят иногда впечатление почти титанов: они и в самом деле титаны, если понимать под титанизмом то, что под ним разумели древние,— концентрированное выявление в духе или в человеке хтонической энергии.

Титанизм этот начинается всегда с гордыни, а потому такая опасность грозит в той или иной мере любому из нас. Важнее всего здесь чистота внутренней интенции: что важнее для меня — истина, которую я ищу или которой служу, или я сам в свете этой истины. Разумеется, вопрос решается не на уровне слов и даже не на уровне внешних действий и поведения, а гораздо глубже: на уровне интенции, того «я», с которого начинается личность. Никаких внешних — культовых, психологических, интеллектуальных или иных — гарантий нет и не может быть. И христианин не гарантирован от прелести.

Типичный пример — «Богородичный центр», где под именем Божьей Матери является нам все та же Великая богиня в хтоническом своем проявлении. Характерно, что в учении этом Спасителю как бы не остается места, миром правит и верующих спасает «богородица», то есть Великая богиня. Отсюда и «эгида» и «колесница», довольно часто встречающаяся в «откровении» — с образом Царицы Небесной они не вяжутся вовсе, зато с образом Исиды или Иштар вполне. Но замечательнее всего «аскетика»: здесь и воинствующее женоненавистничество, и самокастрация (конечно, сублимированная, до ненависти ко всему, что связано с гениталиями), и сублимированный садомазохизм — словом, весь «набор». Разумеется, сублимированный вариант в чем-то лучше несублимированного — но лишь для полиции нравов, а никак не для души. Еще «ближе к цели» знаменитое «Белое братство» — здесь «богиня» уже явилась собственной персоной, соединив в себе и «христа», и «духа-утешителя». Но что же удивительного в этих «явлениях» и «пришествиях», если общество наше уже довольно долго пребывает на грани то ли массового психоза, то ли массового одержания? Как это возможно при возврате к христианским ценностям, о котором сегодня столько пишут?

Но, как известно, писать о возвращении и действительно вернуться — разные вещи. Многие хотели бы видеть Россию христианской «как до переворота». Но насколько была Россия до 1917 года христианской в действительности?

Христианство без Христа

Сегодня нередко приходится слышать о том, где коренятся истоки трагедии 1917 года. В целом (не будем здесь вдаваться в излишние подробности) можно было бы выделить два подхода, отражающие полярные точки зрения. Одни считают, что источником катастрофы были внешние силы, набор коих варьируется в широких пределах. Другие полагают вполне обоснованно, что никакая злая сила не смогла бы разрушить Россию, если бы не нашла себе почвы внутри страны. Нет нужды говорить, что 1917 год — это прежде всего духовная катастрофа, за которой последовало самое настоящее массовое одержание; естественно, что вирус этой болезни занесен извне — не в политическом только смысле (в том, что Ленин прибыл в

Россию на деньги германского генерального штаба, никто из серьезных историков сегодня не сомневается), но в духовном; так же естественно и то, что произошло это задолго до большевистского переворота.

Истоки трагедии естественно было бы искать в духовной истории России, и прежде всего — в истории Русской Церкви. О ненормальности синодального периода и губительности старообрядческого раскола сказано много, но ведь и сам этот раскол не мог бы возникнуть на пустом месте; истоки трагедии, следовательно, нужно искать, уходя дальше в историю. Идя в глубину времен, мы пройдем смутное время, тиранию Ивана Грозного и выйдем к тому «золотому веку» русской святости, которым до сих пор питается все лучшее, что есть в Русской Церкви. От этого времени до первого предвестника катастрофы — Ивана IV —проходит, в общем, не так уж много времени. Но именно в это время русское православие было заражено тою болезнью, которая проявилась вполне в катастрофе 1917 года. Середина XV века — замечательное время в духовной и политической истории России; русское монашество приобщается исихазма, становясь источником того духовного движения, что породило знаменитую «северную Фиваиду»; Русская Церковь перестает быть окраинной митрополией Церкви Константинопольской, становясь второю опорой Константинопольского Патриарха — наравне с Церковью в Византии; на глазах крепнет новая русская государственность. Одновременно в Италии происходит важное событие, касающееся Церкви как Западной, так и Восточной: Феррара-Флорентийский Собор, замечательный тем, что в нем впервые со времен VII Вселенского Собора приняли участие представители обеих Церквей, и не только приняли участие, но договорились о восстановлении нарушенного в 1054 году единства.

Нарушение церковного единства имело, разумеется, свои причины. В основе своей причины эти связаны с тем, что Церковь представляет собою реальность не только духовную, но и социальную, и культурно-историческую. Причину разделения 1054 года видят обычно в чрезмерном юридизме Римской Церкви, связывая этот юридизм с усвоением Римом государственной практики и государственных амбиций распавшейся языческой империи, предполагая использование Святым Престолом в церковном управлении методов римских императоров. В этом несомненно есть доля истины; но вопрос этот не так прост, как может показаться. Римская империя перед своим закатом была государством массового неверия, среди римской знати той поры преобладал агностицизм и скепсис; но в чем был уверен любой римлянин — так это в сакрально-магическом значении римской государственности. Крушение империи было равнозначно вселенской, космической катастрофе; в той или иной мере эти представления были характерны для любого языческого государства древнего мира от Египта до Китая. Римская Церковь переосмыслила в своей практике именно эту, древнюю как мир, магию государственной власти, претворив ее в почитание иерархического принципа церковного устроения и самого принципа первосвященства. Такое переосмысление имело, разумеется, свои издержки; но без него Церковь не смогла бы стать частью мировой истории, ибо была немедленно поглощена на социальном и культурно-историческом уровне.

Христианский Восток всегда восставал против крайностей западного юридизма, нередко забывая при этом об опасности, исходящей со стороны государства; к тому же с течением времени антииерархическая ментальность на Востоке стала несколько утрированной; на Западе же, напротив, явно утрированную форму стало приобретать воплощение иерархического принципа, что и привело в конце концов к церковно-политическому противостоянию Востока и Запада, завершившемуся разделением (догматические расхождения были минимальны и послужили, в сущности, лишь поводом). Вполне естественно, в переломный во многих отношениях XV век необходимость единства стала осознаваться как никогда остро, что и послужило причиной созыва Ферраро-Флорентийского Собора. Не обошлось, конечно, и без церковной политики, но в целом принятое Собором решение могло бы, несомненно, сыграть огромную позитивную роль в духовной и исторической судьбе Вселенской Церкви.

Решение это касалось, естественно, и Русской Церкви, но тут произошло то, что происходило уже не однажды: в церковные дела вмешалось государство. Поставленный Константинопольским Патриархом на московскую кафедру митрополит Исидор был арестован по приказу великого князя и заключен в тюрьму. Нельзя сказать, чтобы князь был большим ревнителем Православия, но он был опытным политиком и ему не нужна была независимая Церковь, которая отныне могла апеллировать к Риму. И тогда была извлечена на свет «чистота Православия», которую, разумеется, кроме великого князя московского, защищать было некому. То же

самое произошло и в Византии, и возможность воссоединения Церкви была упущена. Ослабленная в результате очередной смуты, Византия прекратила свое существование в 1453 году под натиском тюркских кочевников; судьба России оказалась иной и по-своему не менее печальной. Нарушение соборного постановления, естественно, резко снизило уровень церковного сознания в Русской Церкви, а вмешательство в церковные дела государственной власти делало неизбежным искусственно подогреваемый рост национальной и конфессиональной гордыни. Государство, играя на этих чувствах, старалось делать ставку не на монастыри и не на городское христианство, а на христианство деревенское; однако уровень христианского сознания в русской деревне всегда (еще с домонгольских времен) был достаточно низок: деревня оставалась еще полуязыческой, это полуязычество, занесенное в Церковь, переходило в истовое обрядоверие, а на такой почве, разумеется, семена национальной и конфессиональной гордыни давали всходы: понятие «православия» все больше начинало отождествляться с обрядом и укладом, малейшее нарушение которого воспринималось, как страшная ересь и смертный грех. Все это и породило то, что в церковной истории получило название «иосифлянства» и отнюдь не восходит в этом качестве к св. Иосифу Волоцкому — личности сложной и противоречивой. Но сама борьба «иосифлян» с «нестяжателями» отражает не просто церковно-политический спор: в этой борьбе решался вопрос о том, что возобладает в Русской Церкви — чистое и высокое Евангельское христианство или обрядоверие с изрядной долей национализма. Возобладало, как известно, последнее, и это не замедлило принести свой духовный плод: в Русскую Церковь проник и стал в ней распространяться хилиазм, выразителем которого стал старец Филофей, сказавший: «два Рима пали, а третий стоит, а четвертому не быть». Это «четвертому не быть», претендующее на вечность, означает одно из двух: речь идет или о Царствии Божием, или о царстве антихриста. Но ведь Царствие Божие, как это однозначно следует из Евангелия, не от мира сего, а вот царство антихриста в прелестных видениях часто предстает как утопия, как «Царство Божие на земле». Вскоре после этих событий Русская Церковь получила автокефалию, а затем на русском престоле появился первый помазанник Божий, долженствовавший осуществить дерзкую мечту о «третьем Риме». Им оказался одержимый тиран, садист и убийца Иван Грозный. И кто, глядя на это чудовище, решился бы сказать, что русский большевизм родился в XIX веке в русском подполье? Он родился в XVI веке на русском престоле... А затем было смутное время и новое возрождение России, и острая необходимость духовного обновления в Русской Церкви, попытка которого в XVII веке окончилась расколом именно оттого, что и Патриарх Никон, и раскольник Аввакум были равно заражены духом «третьеримской» державности. А потом настало время петровских реформ.

Реформы эти были, в сущности, осуществлением мечты о «третьем Риме». Воплотил ее правитель, весьма напоминающий Ивана IV — разумеется, с поправкой на время. Рим, правда, получился не христианский, а языческий, как и следовало ожидать, но язычество это прикрывалось до времени «православными» одеждами. Разумеется, в Русской Церкви были силы, которые могли и должны были этому воспротивиться. Но, чтобы избежать сопротивления, православный царь превращает Церковь в «Ведомство православного исповедания» со «Святейшим правительствующим синодом» во главе, идею которого Петр вывез из лютеранской Голландии. Не будем говорить о вакханалии, к которой привели петровские реформы сразу после смерти реформатора; будем лишь помнить, что до восшествия на престол Екатерины II мы имели в русской истории прообраз сталинщины, а после того — нечто, что отдаленно напоминает времена «застоя». Некоторое оживление наступило лишь во время правления Александра I. Формально православная, а по существу языческая империя в XVIII веке выработала идеологию, в основу которой, как и в древнем Риме, лег культ фактически обожествленного государства. В духе этого нового язычества и воспитывалось русское образованное общество в этот «просвещенный» век; для тех, кому такого воспитания было мало, оставалось поверхностное вольтерианство и теософская мистика масонских лож. Православию отводилась роль «народной религии»; естественно, что целью при этом стала консервация его язычески-обрядоверческой формы. Церковь, разумеется, жила, были в ней и великие святые, и ревностные пастыри, которым приходилось немало терпеть от собственного священноначалия; можно сказать, что Церковь в синодальный период жила не благодаря, а вопреки той опеке, которую ей навязывали. В XIX веке ненормальность этого положения была осознана, прежде всего, той частью русского общества, которая обратилась к Церкви; ее усилиями было создано новое русское бого-

словие и русская христианская философия; а усилиями ревностных пастырей возродилось в это время и русское старчество. Тогда-то, перед лицом этого начинающегося духовного возрождения, и выявилось истинное лицо тех, кто был духовно вскормлен языческой империей: русские вольнодумцы XVIII века в XIX веке обратились сначала в «либералов», а затем в радикалов-террористов, которые окончательно сбросили маску «христиан». «Христианский» хилиазм на глазах превратился в антихристианскую утопию. Русская интеллигенция XIX века, в массе своей не бывшая христианской, обратилась к религии исступленного народопоклонства — и исповедовали его как «народники», оправдывавшие террористов, так и «почвенники» со своей явно нездоровой духовно «любовью к народу». И те, и другие попали под власть одной из самых опасных и массовых форм прелести — под власть утопии. История и «народничества», и «почвенничества» — в значительной мере история одержимых: одно порождает в итоге красную гвардию, другое — «черную сотню», а все вместе дают дорогу Гришке Распутину, который без всяких переворотов два года фактически управлял Россией...

На этом фоне 1917 год лишь одно из звеньев длинной цепи, но оно поставило Русскую Церковь перед лицом испытания, которое раскрыло нам глаза на нас самих. История нашей Церкви в последние семьдесят лет — это не только декларация митрополита Сергия, но и катакомбная Церковь, эту декларацию отвергшая... И вот — гонения позади... А что же впереди? Свобода?..

В 1949 году иерархи нашей Церкви направили Сталину поздравление по случаю 70-летия, за которое сегодня их многие осуждают. Но ведь это поздравление подписали и те, кто совсем незадолго до этого вышел из лагерей. Не малодушие двигало этими людьми. Но что же тогда? Сталин-победитель открывает храмы... обращается к русской истории... благоволит к Церкви... и над истерзанной Россией вдруг опять повеяло «третьим Римом» — вот она, держава, еще один шаг — и... соблазн оказался сильнее прямых гонений и сломил тех, кого не сломили лагеря. А когда начались новые, «хрущевские» гонения — духовных сил на катакомбы уже не осталось. А сегодня опять свобода и опять веет «третьим Римом» — и чем дальше, тем более явственно, и быть православным становится модно, и — упаси Бог! — скоро станет обязательно. Вот только многие ли из этих «православных» будут христианами? Сейчас этот вопрос стоит перед каждым неофитом, и от ответа каждого из них на этот главный вопрос будет зависеть и судьба Русской православной церкви, и судьба самой России.

Михаил Трофименков

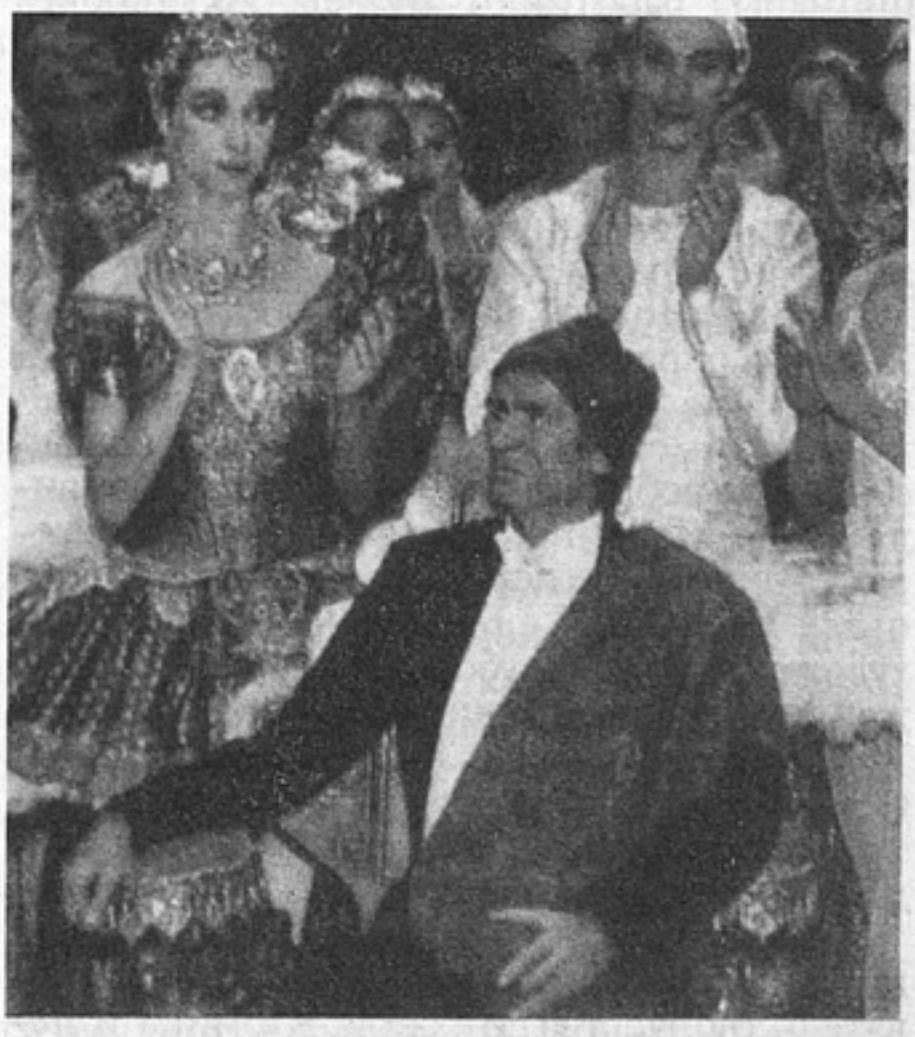
СПИД: искусство в опасности

Посвящается Веронике из Нанта с надеждой

Перед Музеем естественной истории в Берлине — аллея каменных плит с выбитыми на них именами. Если обладать очень черным чувством юмора, можно сравнить это «Пространство размышления» («Den Kraum») с голливудской аллеей «звезд». Аллея начинается ниоткуда и вряд ли скоро закончится: каждый год, чуть ли не каждый месяц прибавляются новые имена. И имена «звезд», и имена, которые мало что говорят широкой публике. Музыканты, философы, художники, танцоры, классики и авангардисты, старики и юноши. Рок Хадсон и Майлз Дэвис, Курт Рааб и Жан-Поль Арон, Хорст Бинек и Вито Руссо, Мишель Ги и Фредди Меркюри, Мишель Фуко и Энтони Перкинс, Кейт Хэринг и Либерэйс, Арни Зан и Брюс Четвин. У этих людей не было ничего общего, кроме одного: их жизнь оборвал синдром приобретенного иммунодефицита, СИДА, ЭЙДС, СПИД...

Уже стало общим местом то, что от него не защищен ни мужчина, ни женщина, ни гомосексуалист, ни гетеросексуал, ни католик, ни иудей. Умирающий французский писатель Ги Оккенгам с иронией записал: «В мою палату зашел кюре. Я подумал, что он пришел утешить меня. Отнюдь нет. Он сам был болен». Но самым уязвимым для вируса сообществом в Европе и Соединенных Штатах оказались люди искусства. В 1987 году на один миллион жителей показатель смертности от СПИДа составлял 3,6 человек — для крестьян, 26,4 — для рабочих, 50,8 — для торговцев, 59,8 — для чиновников, 544,2 — для людей искусства. В 1990 году в их кругах в Париже СПИД стал причиной 60 процентов смертей мужчин от 25 до 44 лет. Речь идет не просто об эпидемии, а о «холодном Апокалипсисе», массовом жертвоприношении. Но СПИД, несмотря на это, может функционировать в современной культуре как секрет Полишинеля или табу. Подобно тому, как каждый человек выбирает для себя, признаться ли публично в болезни, разные виды творчества оказываются перед таким же выбором.

Откровеннее всего балетные круги. Нуриев, до последней минуты скрывавший всем известную природу своей болезни,— исключение. Если вглядеться в его последнюю фотографию, сделанную в октябре 1992 года в Парижской опере, на которой изможденный, не встающий с кресла танцор в теплом колпаке окружен молодыми, красивыми, аплодирующими его мужеству коллегами, внимание привлекает не только демонстративный стоицизм художника. Взгляды блестящей свиты рассеяны, словно привычны и безразличны к очередной трагедии и наполнены покорным и немного раздраженным ожиданием: кто следующий? Тот сезон стал катастрофой для французского балета. Почти одновремен-



Рудольф Нуриев

но с Рудольфом Нуриевым и Хорхе Донном погиб от СПИДа накануне предсказанного триумфа на Авиньонском фестивале молодой танцовщик Доминик Багуе. «Нувель обсерватер» писал после его смерти: «Французский балет обезглавлен. Он оставил после себя восхитительный репертуар, будущее которого туманно, национальный хореографический центр, где нет достойных наследников, неизмеримую горечь и пустоту, которую никто не в состоянии заполнить».

Речь идет не только о «звездах»: вымирают целые труппы, как труппа Пола Тейлора, в которой из четырнадцати танцоров двое уже умерли и двое больны. Администратор Опера Гарнье Брижитт Лефевр признается: «В Нью-Йорке никто не осмеливается узнавать, как поживают друзья». Журналист Жан-Поль Дюбуа подтверждает: «Когда вы просите людей искусства оценить, насколько область их деятельности поражена СПИДом, они неизменно отвечают: «Это ужасно. Я не успеваю вычеркивать имена из записной книжки».

Действительно, первой жертвой эпидемии стал Нью-Йорк, до того страшно гордившийся тем, что отвоевал в послевоенные годы титул мировой столицы искусства у Парижа. Если еще десять лет назад в Ист-Виллидж насчитывалось до двухсот художественных галерей, сейчас не осталось практически ни одной: погибли владельцы, постоянные покупатели, коллекционеры, работники музеев. Активность Мадонны в борьбе со СПИДом становится понятнее и человечнее, если вспомнить, насколько быстро выкосила болезнь ее ближайшее богемное окружение. Из своей записной книжки ей пришлось вычеркнуть телефоны граффитиста, одного из лидеров «Новой фигуративности» Кейта Херинга, преподавателя балета Кристофера Флинна, приобщившего ее к миру искусства («мой наставник, отец, воображаемый возлюбленный, мой брат»,— говорила о нем Мадонна), театрального режиссера Хауэрда Брукнера, поставившего с ней пьесу «Ищейки Бродвея», импресарио художественных клубов Стива Рубелла, ближайшего друга, бывшего бармена Мартина Бергойна и других. Впрочем, борьба со СПИДом на сцене не обязательно подразумевает проявление чувств в жизни: Мадонна не ходит на похороны друзей.

Среди жертв нью-йоркской эпидемии и наш соотечественник — критик, исследователь творчества Михаила Кузмина и переводчик гомосексуальной прозы Джеймса Болдуина Геннадий Шмаков, погибший в 1988 году. Некрологом ему стали стихи Иосифа Бродского:

> ... умерев, как на взгляд старожила —
> пассажир, ты теперь вездесущ.
> Может статься, тебе, хвастуну,
> резонеру, сверчку, черноусу,
> ощущавшему даже страну
> как безадресность, это по вкусу.

По сравнению с миром балета или литературы мода, кажется, «защищена» от эпидемии. Во всяком случае, официальная версия гласит, что манекенщицы и портные СПИДом не болеют. Слухи, естественно, свидетельствуют об обратном. Просто иррациональный страх перед телесным ощущением ткани, заряженный от больного тела энергией объявленной смерти, способен отпугнуть всех заказчиков.

Еще старательней скрывают правду в киномире. По словам французского журналиста Жан-Габриеля Фреде, «Голливуд страдает от острой шизофрении»: несмотря на традиционное влияние гей-общины — от Кэри Гранта и Рэндолфа Скотта до Джорджа Кьюкора,— «Вэрайети» предпочитает регулярно сообщать о скоропостижных смертях от «менингита» или «пневмонии». Приличия надо сохранять любой ценой, как объяснил в посмертном письме погибший в 1991 году Брэд Дэвис, «звезда» «Полуночного экспресса» Алана Паркера и «Кереля» Фасбиндера: «Я работаю в индустрии, которая утверждает, что борется против СПИДа и дает деньги на благотворительность. Но на самом деле... если пройдет слух, что актер хотя бы просто оказался носителем вируса, он потеряет всякую поддержку и не сможет больше работать... Я не мог сказать правду. Актер, о котором мечтают тысячи женщин, должен спать только с противоположным полом».

Во Франции, менее ханжеской, более открытой, дела идут примерно так же. Клод Дави, ныне больной пресс-аташе Депардье, объясняет: «Вы знаете, в этих кругах все становятся «друзьями до гроба» только во время съемок. Потом все забывают друг друга. Кроме того, в игре — значительные суммы денег. Продюсеры не хотят рисковать, обращаясь к больному актеру, который может через десять недель съемок бросить фильм. Десять недель обходятся в 15 миллионов франков. Страховые компании отказываются оплачивать такой риск. Зная об этом, актеры скрыва-

ют свою болезнь, чтобы суметь работать как можно дольше».

Кроме того, несмотря на корпоративную солидарность, все-таки существующую (вопреки горьким словам Дави), тему СПИДа соблазнительно использовать для устранения конкурента или просто «раздражающего фактора». Классический пример такой интриги появившаяся в январе 1987 года информация о том, что от СПИДа умерла Изабель Аджани — «звезда» Трюффо, Тешине и Бессона, секссимвол из фильма Жака Беккера-младшего «Убийственное лето» (1983). Друг актрисы, писатель Эрве Гибер, чуть замаскировал ее в романе «Другу, который не спас мне жизнь» именем «Марина»: «...по телетайпам всех редакций прошла информация агентства Франс-пресс о ее кончине. Я представил себе: Марина бежит, задыхаясь, ее преследуют, она устремляется в Марсель, чтобы сесть на корабль, отправляющийся в Алжир, на родину ее отца, пусть ее тоже похоронят по мусульманскому обычаю: завернув в три покрывала, положат прямо в землю. [...] Однако, заручившись поддержкой своего адвоката, она не замедлила появиться в вечернем выпуске теленовостей, чтобы положить конец слухам: предъявив медицинское свидетельство, Марина заявила, что здорова, но в то же время глубоко удручена — ей приходится в каком-то смысле предавать больных, вот так демонстрируя свою принадлежность к здоровым». Отметим любопытный психологический штрих: Гибер, некоторое время нежно привязанный к «Марине» и сам больной СПИДом, воспринимает известие о ее «болезни» прежде всего через кинематографическую призму. Бегство «Марины» к морю, несомненно, восходит к метаниям безумной дочери Виктора Гюго — роль, которая прославила Аджани в фильме Трюффо «История Адель Г.».

Почему все-таки именно люди искусства? Ответ на первый взгляд (если забыть, что раньше, чем нью-йоркская и парижская богема, от вируса стала вымирать патриархальная Африка) лежит на поверхности: секс без разбора и внутривенные наркотики. Действительно, художественные круги (впрочем, во все исторические эпохи) были адептами максимальной индивидуальной свободы и ставили в массовом порядке эксперименты с телом и разумом. Но если так, то какая же чудовищная несправедливость! Всего лишь за какие-то десять-пятнадцать лет сексуальной революции, когда хиппи кричали «делайте любовь, а не войну», «геи» объединялись во фронты революционного действия, а парижские студенты любили друг друга прямо в театре Одеон, за какие-то ничтожные, с точки зрения вечности, годы коммун, противозачаточных пилюль и парижских оргий, за фильмы Пазолини, Блие и Жулавского расплачиваться такими жертвами? Что-то в этом объяснении не поддается человеческой логике. Секс и инъекции — проводники, но не причина болезни.

Если же отказаться от поверхностного морализаторского объяснения, то придется стать на одну из двух возможных точек зрения — «апокалиптическую» или рационалистическую, причем они обе снимают вину с художественных кругов.

Типичный сторонник теории катастрофы — Аллен Гинзберг, гуру мировой контркультуры, нарушивший все пуританские табу: «СПИД вовсе не является следствием сексуальной революции, в которой и нового-то ничего нет. В многотысячелетней истории сексуальной активности были всевозможные формы и революции. Мачистский иудо-христиано-исламизм хорошо поработал над разрушением богини Земли. СПИД — всего лишь апогей ситуации на планете, которая не может справиться с разрушениями, причиненными человеческим вирусом. Иммунная система земли не в состоянии сносить бедствия гипериндустриализации, использования дурных источников энергии».

Кроме того, тибетский гуру Гинзберга объяснил ему, что жить осталось человечеству «только два или три поколения. Ну, лет сто от силы».

Французский писатель Изи Беллер колеблется между двумя подходами: «Появление СПИДа рискует стать одной из причин политического поражения западных демократий в тот момент, когда СМИ гремят об их победе над тоталитаризмом. Впервые в истории наука, всегда приходившая на помощь, когда шла речь о защите идеалов равенства и справедливости, сама предлагает доводы в пользу ограничения индивидуальной свободы в таких важнейших областях, как секс и любовь».

Зато один из самых проницательных, хотя и чересчур плодовитых, слишком вписанных во французскую традицию необязательной изящной словесности, «хроникеров» конца века Жан Бодрийар предложил в книге «Прозрачность зла» (1990), возможно, самую остроумную культурологическую концепцию СПИДа. По Бодрийару, в мире, утратившем интерес к полити-

ческим дебатам, сексуальному освобождению, органическим болезням и традиционной войне, сложился специфический класс феноменов — «сверхпроводники»: терроризм, травести, СПИД, электронные вирусы и другие. Все это явления одного порядка, обладающие способностью завораживать людей. Человек испытывает при соприкосновении со «сверхпроводниками» странное наслаждение, поскольку ощущает через них фатальные силы, таящиеся в самом сердце системы в отличие от расположенных на периферии катастроф и несчастных случаев. Все «сверхпроводники» — результат эволюции общества и человеческого тела в сторону сверхзащищенности от уже известных, традиционных напастей. «Именно потому, что тело стало не-телом, виртуальной машиной, им овладевает вирус». «В сверхзащищенном пространстве тело теряет все защитные способности».

Возможно, что эти болезненные проявления защищают человека от чего-то худшего, подобно тому, как неврозы не дают развиться безумию. Они, как это ни парадоксально, доказывают живучесть того огромного микроба, который зовется человеком. Компьютерные вирусы не дают человечеству дойти до предела коммуникации и информации, то есть до смерти; наркотики помогают человеку выйти на время за пределы сверхрационального мира; террористические акты выплескивают накопившуюся на периферии общества потребления энергию потенциальных гражданских войн, а СПИД не дает дойти до тотальной потери личности в тотальном промискуитете.

На страницах «Нувель обсерватер» Доминик Фернандез довел теорию Бодрийара до логического конца, с некоторой извращенностью доказывая преимущества новой гекатомбы для ее жертв. «Вирус был последним изобретением, последней судорогой искусства, пытающегося остановить свой закат». Действительно, плоский постмодернистский пейзаж искусства конца века был в последние годы «оживлен» целым рядом произведений, вызванных к жизни смертью — СПИДом. Аналогии в истории искусства есть, хотя и не совсем корректные. Чума вдохновила Пушкина и Даниеля Дефо, Гро («Зачумленные в Яффе») и Маттиа Прети (картины чумы в Неаполе), туберкулез — Дюма-сына, Верди, Томаса Манна. Но СПИД не совсем укладывается в эту линию: чума и туберкулез символическим значением не обладали, оставаясь несчастными случаями, напастями, катаклизмами.

С другой стороны, «искусство СПИДа» связано и с древней, непрерывной традицией, признающей мистическую связь Эроса и Танатоса, любви и смерти. В общем, как достаточно неуклюже, в лоб восклицает мать героя «Диких ночей» Сирила Коллара: «Может быть, болезнь научит тебя любить!»

Судя по всему, СПИД, от которого долгое время шарахалось коммерческое искусство, может превратиться в новую конъюнктуру, и тогда искреннее «искусство СПИДа» будет затоплено подделками. Эксплуатация темы СПИДа берет свое начало в фильме Нормана Рене «Старый знакомый» (1989), в котором история заражения вирусом дружной нью-йоркской гей-компании изложена в буржуазно-респектабельной манере, бойскаутском духе и при помощи сюжетных структур, явно заимствованных из «Десяти негритят» Агаты Кристи. А в 1993 году в киножурналах уже можно прочитать аннотацию — и не одну — такого типа: «В первом фильме молодого американского режиссера Жан-Юг Англад играет Эрика, педераста, наркомана, грабителя и убийцу, зараженного вирусом СПИДа, который трахает парней в общественных туалетах и погибает, окруженный лягавыми, в подвале банка». Получивший пожизненную оскаровскую индульгенцию Джонатан Демми тоже может позволить себе приобщиться к теме, сняв драму об адвокате, изгнанном с работы по причине своей болезни. Если учесть, что жертву играет Том Хэнкс, а бессердечного начальника — Дензел Вашингтон, фильм (хотя и не совсем «политически корректный» в том, что касается цвета кожи,— надо бы наоборот) безошибочно запрограммирован на успех. В рождении новой конъюнктуры, кажется, большую роль играют деньги двух великих гей-моголов продюсерского мастерства Дэвида Джиффена и Барри Диллера.

Но когда речь идет об «искусстве СПИДа», дело не в благих намерениях, не в пропаганде или словах утешения. Дело не в борьбе со СПИДом, а в «жизни со СПИДом», в болезни как установившемся факторе современной жизни, зачастую придающем людям волю к творчеству, а то и пробуждающем талант. Уже не один «маленький солдат» культуры превратился, узнав о своей болезни, в художника национального, а то и европейского масштаба. Эрве Гибер, известный в парижских кру-

гах как писатель, журналист, фотограф и художник, конечно, был одарен, но его книги от «Образа-призрака» (1981) до «Гангстеров» (1987) событиями в литературе не стали. Потребовалась болезнь, чтобы Гибер проявился как блестящий трагический прозаик. Не будь болезни, Сирил Коллар продолжал бы беспечное существование в третьем эшелоне кинематографа, что-то снимая на видео, что-то напевая и наигрывая, что-то пописывая. Но именно вирус вдохновил его сначала на роман «Дикие ночи», а потом и на одноименный фильм, завоевавший с опозданием буквально на три дня, которых не хватило Коллару, премию «Сезар» за лучший фильм и лучший дебют 1993 года.

«Искусство СПИДа» чрезвычайно разнообразно. В нем скрыт широкий спектр человеческих позиций: дендизм, нарциссизм, истерика, эксгибиционизм, стоицизм, романтизм, садизм... На Бродвее большим успехом пользовалась «первая комедия на тему», пьеса Пола Рудника «Джеффри», история гей-артиста, уставшего от секса и попавшего в ловушку любви к серопозитивному бармену своей мечты. Со СПИДом продолжают жить, работать, шутить, с ним словно заключают негласный пакт, о котором все с тем же специфическим юмором пишет больной писатель Паскаль де Дюв: «Я смотрю на свой вирус как на оборотную сторону моего уникального существа. Мой злой двойник. Тогда я пытаюсь к нему подлизаться. Я разговариваю с ним. Я говорю ему: «О'кей, ты делаешь свою работу. Но если ты будешь делать ее слишком хорошо, ты подохнешь вместе со мной».

Новое отношение к смерти, связанное с наступлением «эры СПИДа», может косвенно подтвердить мелькающую время от времени мысль о возрождении в конце XX века целого комплекса средневековых представлений. Позиция Эрве Гибера, Рока Хадсона, Фредди Меркюри или Кейта Хэринга вполне соответствует описанному французским историком Филиппом Арьесом в книге «Человек перед лицом смерти» средневековому отношению: «Как умирают рыцари?.. Они умирают отнюдь не как придется. [...] Смерть обычная, нормальная не приходит к героям исподтишка, незаметно, даже если она наступает как следствие случайной раны, даже если к ней приводит, что случалось, слишком сильное волнение. Самое существенное в этой смерти то, что она оставляет время осознать ее приближение». Средневековые герои предчувствуют смерть по безошибочным приметам, точно знают ее час и даже могут выиграть небольшую отсрочку. Внезапная же смерть — «абсурдное оружие случая», она нарушает мировой порядок, не рассматривается как необходимость и позорит того, кого постигла. Умирающий имеет возможность точно вычислить оставшееся ему время, чтобы произнести молитву, покаяться и предать душу Богу. Но именно так можно рассматривать — в светском варианте — последние произведения Эрве Гибера, Сирила Коллара или молодого режиссера Мишеля Бена, умершего даже до премьеры своего фильма «Небо Парижа» (1991). Еще одна обязательная характеристика средневековой смерти — ее публичность. Умирающий обязан отходить, окруженный людьми. В нашем медиатизированном мире вполне можно рассматривать объявленную смерть от СПИДа как публичную. И подобно тому, как средние века имели свой пантеон достойно умерших героев, в конце XX века возник интеллектуальный пантеон мучеников СПИДа.

Важнейшим шагом в превращении СПИДа в феномен культуры было первое публичное признание великого человека в природе своей болезни. Логично, что инициативу в этом проявили французы: это вполне укладывается в рамки национальной традиции вызывать огонь на себя, публично признаваясь в предосудительных, с точки зрения общества, поступках. Роль таких моральных камикадзе берут на себя крупнейшие интеллектуалы, популярные артисты в надежде, что их авторитет переломит общественное мнение.

Например, 5 апреля 1971 года триста сорок три известные женщины, в их числе Симона де Бовуар, Катрин Денев, Маргерит Дюра, Ариадна Мнушкин, Жанна Моро, Марина Влади, Аньес Варда, заявили в печати: «Каждый год миллион женщин во Франции делает аборт. Я заявляю, что я одна из них... мы требуем права на аборты». 3 февраля 1973 года их поддержал, признавшись в том, что практикует аборты, триста тридцать один врач — в их числе были четыре Нобелевских лауреата. Между тем, по существовавшему до 1974 года законодательству и женщины, и врачи признались в уголовном преступлении.

Что касается наркотиков, то 18 июня 1976 года Изабель Юппер, Филипп Соллерс, Жиль Делез и другие знаменитости подписали «Призыв 18 косяков» (пародия на «призыв 18 июня» Де Голля: «июнь» —

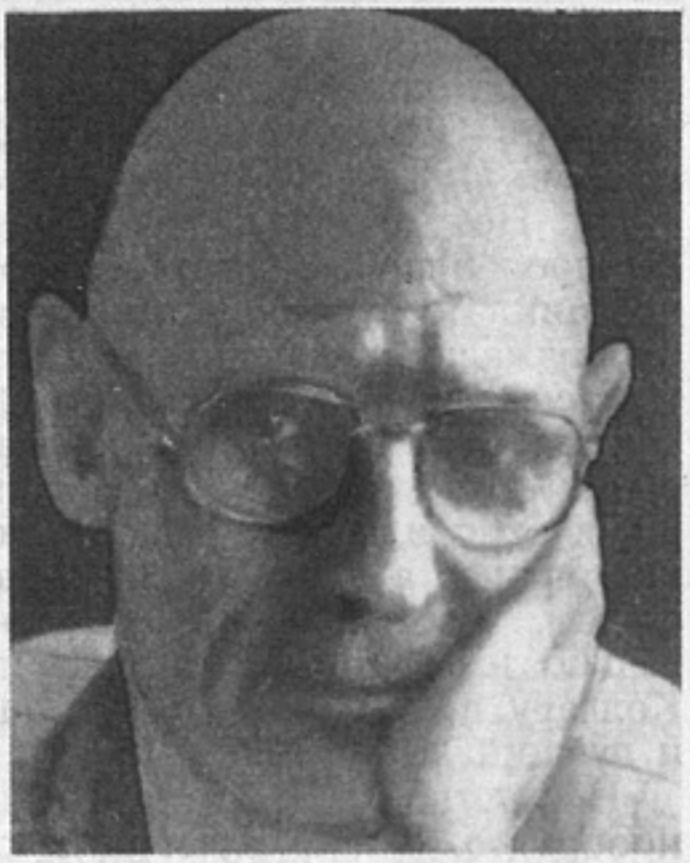
«жюен» и «косяк» — «жуен» звучат совершенно одинаково): «Мы публично заявляем, что курили каннабис при различных обстоятельствах и будем курить еще».

Долгий путь признания прошел гомосексуализм, до 1982 года считавшийся преступлением. 23 апреля 1971 года Гомосексуальный фронт революционного действия ответил на «манифест 343» своим призывом на страницах журнала «Всё!»: «Нас гораздо больше, чем 343 шлюхи. Нас трахали арабы. Мы этим гордимся и будем продолжать». Журнал закрыли, но 10 января 1972 года в респектабельном «Нувель обсерватер» признался в своем гомосексуализме двадцатипятилетний писатель Ги Оккенгем, ныне умирающий от СПИДа, и на первой полосе обложки того же журнала 30 октября 1987 года появилось давно подсознательно ожидаемое французской культурой сообщение. Шестидесятидвухлетний эссеист Жан-Поль Арон, автор «Едока XIX века», «Эссе биологической эпистемологии», «Пениса и десакрализации Запада» и блестящей критики современной культуры — книги «Модернисты» — публично заявил: «Я болен СПИДом». Через год он умер, успев добавить: «Я не питаю злобы к тому, кто заразил меня».

У этой статьи не может быть конца, потому что нет конца у берлинской аллеи памяти. Можно только констатировать факты и ждать новой, вызванной болезнью предсмертной вспышки неизвестного ранее таланта или очередного предсмертного признания. И можно воссоздать на журнальных страницах маленький кусок этой воображаемой аллеи, рассказав несколько притч, связанных со СПИДом и «искусством СПИДа».

1984. Мишель Фуко. Стыд

Возможно, не погибни Мишель Фуко в возрасте 58 лет от СПИДа 25 июня 1984 года, его в те же сроки все равно сразила бы смерть. Его время истекло, как истекло время целого поколения французских философов, вырванных из жизни чуть ли не одновременно: годами и болезнями, как Сартр и Лакан, безумием, как Альтюссер, автомобильной катастрофой, как Ролан Барт. Еще в 1977 году идущий им на смену Жан Бодрийар выпустил книгу под красноречивым заглавием «Забыть Фуко». Долгое молчание философа порождало разговоры о том, что он исчерпал свой потен-



циал. После его смерти стало известно, что он сжег неопубликованные рукописи.

Между тем, он был едва ли не самым ярким философом структуралистской школы, от принадлежности к которой открещивался. И во всяком случае — самым популярным. Книги этого бритоголового дэнди, любителя быстрой езды на автомобиле и далеких путешествий, раскупались, как горячие пирожки, а за сорок минут до начала его лекции в университетскую аудиторию было не войти. Но несмотря на популярность и внешний блеск, в его жизни и творчестве был скрытый надлом, тайна. Не будем уподобляться американским исследователям, механически выводящим весь комплекс его идей из не очень тщательно скрываемого гомосексуализма философа, отправлявшегося в сумерках на мотоцикле, натянув кожаную куртку, на охоту в сомнительные бары, но все же... Сталинист в юности, яростный антикоммунист в 60-х годах, гошист и поклонник аятоллы Хомейни в конце жизни. Только ли доклад Хрущева на XX съезде изменил его отношение к «культу личности», или сыграл свою роль и эпизод 1959 года, когда незадачливого культурного атташе в одночасье выслали из социалистической Польши? Минутный пассия оказался подставной уткой госбезопасности. Академический ученый, блестяще владевший эзотерическим языком философии, он участвовал в уличных беспорядках, был готов лететь в Польшу защищать запрещенную «Солидарность» или в Испанию — спасать приговоренных к смерти басков. Не потому ли, что остро чувствовал собственную

принадлежность к «подпольщикам», изгоям? В интервью кинорежиссеру Вернеру Шретеру в 1981 году он признавался: «Я всегда живу в состоянии страсти к кому-то. Может быть, в некий момент эта страсть превращается в любовь ...речь идет о перманентном состоянии, внешних причин для прекращения которого нет и которым я полностью поглощен». Тогда он говорил о своих чувствах к постоянному другу, но нельзя ли понять слова о «страсти» как метафору всей жизни Фуко? Он писал фундаментальные труды по истории безумия и репрессий против безумия, по истории сексуальности и вытеснения сексуальности, занимался социологическим изучением тюрем. Не было ли в его академическом интересе к столь «страстным» сюжетам попытки перевести на язык науки, осмыслить, отстранить, вытеснить, преодолеть собственное одиночество, собственную инаковость? Научные занятия, кажется, полностью преобразили того, кого соученики помнили как одинокого юношу, в равной степени подверженного и приступам немотивированного гнева, и длительным депрессиям, и попыткам (или инсценировкам) самоубийства. Смерть завораживала его на протяжении всей научной карьеры. В книге «Рождение клиники» он писал: «Опыт индивидуальности в современной культуре связан с опытом смерти: от Эмпедокла, Гельдерлина до Заратустры и человека по Фрейду постоянное соотношение со смертью придает универсальному его собственное лицо и дает слову власть быть слышимым бесконечно». О смерти и безумии шла речь и в его единственном кинематографическом опыте, сценарии фильма Рене Аллио «Я, Пьер Ривьер...», основанном на старых французских документах о молодом человеке, вырезавшем свою семью. Фуко завораживала (но завороженность отливалась в строки монографии) судьба Раймона Русселя, поэта начала века, погибшего при невыясненных обстоятельствах в гостиничном номере в Палермо.

Кажется, он сам хотел закончить свою жизнь подальше от Франции, в солнечном калифорнийском садомазохистском раю-аду, где каждый год проводил несколько недель. Именно лос-анджелесскому журналу «Адвокат» он дал единственное интервью, где обосновал связь своей жизни и своих изысканий: «Гомосексуализм стал проблемой только в XVIII веке. [...] Причина, по которой он стал социальной проблемой, это исчезновение дружбы».

Но получилось иначе. В 1981 году ему впервые рассказали о СПИДе. В романе Гибера Фуко зашифрован как «Музиль» (в честь его любимого писателя): «Музиль, корчась от хохота, просто сполз со стула на пол: «Особый рак для гомосексуалистов? Нет, это слишком красиво, неужели правда? Ну надо же, просто помрешь со смеху!» Между тем, он был уже болен. Его смерть достаточно подробно описана Эрве Гибером — к опубликованным в «Иностранной литературе» страницам добавить нечего[1], кроме одного. Лучшая французская газета «Либерасьон» посвятила Фуко специальный выпуск, в котором маленькая заметка резко опровергала «слух» о том, что философ умер от СПИДа: «Мы не можем понять злобность этого слуха. Словно кому-то надо, чтобы Фуко умер постыдно». Редакция до сих пор краснеет от стыда за эту неуклюжую попытку «защитить» память Фуко. По иронии судьбы уже на следующий день после своей смерти он стал жертвой тех механизмов принуждения (запрет, табу, разделение, отторжение и т. п.), которые задолго до этого изложил в знаменитом тексте «Порядок дискурса».

1988. Курт Рааб. Ненависть

В финале фильма Р. В. Фасбиндера «Американский солдат» (1971) брат и невольный виновник гибели главного героя бросался на изрешеченный пулями труп гиганта и в бесконечно долгой, душераздирающей сцене катался с ним по полу, то ли пытаясь оживить, то ли реализуя свою тайную инцестуальную любовь. Брата сыграл Курт Рааб. Накануне своей смерти от СПИДа он разыграл — уже в жизни — зеркальное отражение той сцены. Трупом в ней был «опередивший» Рааба на шесть лет Фасбиндер — друг, спутник, враг, при жизни называвший Рааба не иначе, как «моя лучшая подруга».

Рааб предпочел уйти из жизни не умиротворенно, как Гибер, не мужественно, как Дане, но обливая грязью, пиная ногами своего единственного друга, который мог изливать ему душу, рассчитывая на понимание, на протяжении долгих десяти лет — от первых спектаклей Антитеатра до «Больвизера» (1977). Художник на двадца-

[1] Гибер Э. Другу, который не спас мне жизнь.— «Иностранная литература», 1991, № 8—9.

ти двух фильмах Фасбиндера (которому мы обязаны среди прочего великолепными декорациями «Петры фон Кант» и «Эффи Брист»), ассистент режиссера, сценарист («Путешествие матушки Кюстерс на небо»), актер, сыгравший главные роли и в «Амоке», и в «Сатанинском зелье», и в «Больвизере», он словно решил перед смертью освободиться от тени гениального спутника, опубликовав скандальное «Желание Райнера Вернера Фасбиндера».

На ее страницах гениальный манипулятор, расчетливый циник и садист Фасбиндер эксплуатирует и калечит жизнь Рааба. Лучшие роли перехватывают другие. Рааб якобы был автором первого варианта сценария «Замужества Марии Браун», но его имя вычеркнули из титров. Когда он осмелился играть в спектакле, поставленном не Фасбиндером, режиссер каждый вечер приходил в театр глумиться над его игрой, пока тот не сломался и не вернулся в Антитеатр. Даже царский подарок, главную роль в «Больвизере», Рааб трактует как подачку, прощальный расчет, обычный для Фасбиндера в тех случаях, когда он хотел от кого-то избавиться. Не доверяя собственным воспоминаниям, Рааб искал компромат на мертвеца повсюду. Фасбиндер — невыносимый алкоголик, бездарь, наркоман, сутенер, снимавший фильмы лишь в угоду своим любовникам. Конечно, Фасбиндер был далеко не ангел, а один из самых антипатичных персонажей современного кино, но в ненависти Рааба есть какая-то торопливая, патологическая болезненность. Неужели лишь потому, что Фасбиндер третировал его как мелкого лавочника, доверял ему только роли взбесившихся буржуа и издевался над вечно элегантным костюмом, которым Рааб пытался выделиться из богемной толпы?

Или разгадка посмертной ненависти умирающего Рааба к Фасбиндеру в том, что тот не переносил присутствия рядом больных, несчастных, страдающих людей?

Эта история напоминает итальянский текст конца XV века, котрый приводит в своей книге Филипп Арьес. Он повествует о девушке из торгового итальянского города Сполето, «предававшейся утехам своего возраста. Но вот ее сразила болезнь. Стала ли она цепляться за жизнь, не ведая ожидающей ее участи? [...] Она взбунтовалась, но это был не отказ от смерти (такой мысли не могло и возникнуть), а вызов Богу. Она приказала нарядить ее в самые богатые одежды, словно в день свадьбы, и отдала себя дьяволу».

1989. Роберт Мепплторп. Цензура

Если на последней фотографии Рудольфа Нуриева мы видим человека во власти бессилия и смерти, то последнее изображение американского фотографа Роберта Мепплторпа свидетельствует о прямо противоположной позиции. Мепплторп, уже не встающий из инвалидного кресла, сжимает на своем последнем вернисаже в исхудавших пальцах пижонскую трость с набалдашником в форме черепа. Смерть у него в руках, смерть пленена, приручена, не страшна. Это была последняя шутка человека, обожавшего в жизни шутки грубые и вульгарные, последняя провокация великого провокатора, любившего, например, рассказывать друзьям расистские анекдоты, чтобы проверить их реакцию, последнее произведение одного из лучших фотохудожников конца века.

В том гомосексуальном американском раю, куда стремился перед смертью Мишель Фуко, Мепплторп был одной из ключевых фигур и выражал в фотографиях свою гей-ангажированность с такой откровенностью, которая до сих пор невозможна, скажем, во Франции. Целующиеся парни в черной коже, садомазохистская сбруя, чернокожие активисты с автоматами Калашникова и красными звездами,— не только сексуальные, но и расовые, религиозные табу оказывались под огнем. В Музее Уитни Мепплторп экспонировал триптих «Билл, Нью-Йорк»: боковые створки — фотографии руки, мастурбирующей пенис, а центральная часть — зеркало. Приблизившись к триптиху на полтора метра зрители точно входили в пространство непристойной фотографии.

При этом Мепплторп не замыкал свое творчество в гомосексуальном гетто, параноидальном, как любое гетто. Америка «морального большинства» просто не замечала его прекрасных и совершенно нейтральных портретов, фотографий детей и цветов. И именно посмертная месть «корневой» Америки Мепплторпу, месть, вызвавшая самый громкий скандал, связанный со СПИДом в современной культуре, интересует нас в данном случае.

Степень художественной раскованности гей-общины в Америке, как ни странно, прямо пропорциональна официальному ханжеству. Уже в 1988 году, когда СПИД приобрел характер эпидемии, дирекция Музея современного искусства убрала все произведения, связанные с болезнью, из экспозиции «Великие политические и со-

циальные темы в американском искусстве». На следующий год разразилось «дело Мепплторпа», потрясшее Америку так же, как потрясло Францию признание Жан-Поля Арона. 13 июня 1989 года под сильным политическим давлением директор одного из старейших и престижнейших музеев Нью-Йорка Галереи Корокоран Кристина Орр-Кэхэлл отменила намеченную ретроспективу Мепплторпа. Хотя впоследствии она публично покаялась в своем поступке и подала в отставку, консервативные круги приободрились. 26 июля Сенат проголосовал за «поправку Хелмса», которая запрещала единственному федеральному культурному органу, Национальному фонду помощи искусству, финансировать «непристойные» произведения. Филадельфийский институт современного искусства, где как раз проходила выставка Мепплторпа, и Юго-Западный Центр современного искусства (Северная Каролина), выставивший богоборческие работы испанского фотографа Андреса Серрано, лишалась субсидий на пять лет. И хотя 13 сентября Палата представителей отменила поправку, но официальные лица, получающие спонсорские средства, обязывались подписывать формуляр, удостоверяя свой отказ от «произведений, которые могут быть сочтены непристойными». «Непристойность» же должны определять местные суды в соответствии с законодательством и, что важнее, морально-политической атмосферой конкретного штата.

Тем временем подоспела выставка Мепплторпа в Центре современного искусства в Цинциннати, городе, не склонном к рискованным экспериментам и двусмысленным шуткам. Городе, где нет ни секс-шопов, ни порнокинотеатров после «чистки», проведенной крайне правым «Объединением граждан за общественные ценности». 7 марта 1990 года «граждане» блокировали намечавшийся вернисаж при полном одобрении местного шерифа. Фонд Мепплторпа выиграл первый судебный процесс, и 7 апреля выставка все же открылась. Ненадолго: в дело вступила тяжелая артиллерия в виде «большого жюри» штата. Двадцать полицейских заняли музейные залы, эвакуировали посетителей и арестовали семь фотографий из ста семидесяти пяти. Выбор криминальных произведений показывает, что сама личность Мепплторпа настолько ненавистна «моральному большинству», что эта ненависть затмевает доводы рассудка. Пять фотографий, действительно, относились к садомазохистскому циклу, однако две были всего лишь фотографиями маленьких детей. Помимо прочих пороков покойному Мепплторпу хотели приписать еще и педофилию. Директор Центра оказался под угрозой тюремного заключения и крупного штрафа за «незаконное использование несовершеннолетних в произведениях, изображающих обнаженную натуру». И хотя «дело Мепплторпа» образца 1990 года потихоньку сошло на нет, страх американского общества перед самим упоминанием проблемы СПИДа может преподнести еще много сюрпризов.

1991. Эрве Гибер. Целомудрие

Эрве Гибер, друг Мишеля Фуко и плодовитый писатель, относится к тем «маленьким солдатам» культуры, чей талант вспыхнул именно под влиянием болезни, причем не только в литературе, но и в видео. Впрочем, он давно и не слишком успешно флиртовал с кинематографом: то проваливал конкурс в киношколу, то писал с Патрисом Шеро сценарий «Раненого человека», то тщетно в течение года работал над сценарием для Изабель Аджани. Но глядя по утрам на свое тело в зеркало, он представлял себя в кадре воображаемого фильма, снятым, по его выражению, «освенцимской панорамой». Поэтому, наверное, письмо телевизионного продюсера Паскаль Брегно в июне 1990 года не слишком удивило его: «Поскольку вы утверждаете, что больше писать не будете, и это, конечно, ваше личное дело... я предлагаю вам занять промежуточную зону, поставив фильм, и автором, и сюжетом которого будете вы», то есть документ о собственной смерти. Несколько месяцев длилась странная игра в кошки-мышки между Гибером и Брегно. Он то тянул время, которого оставалось катастрофически мало, утверждая, что консультируется со своим адвокатом, то оскорблял Брегно, уязвленный ее цветущим здоровьем, то проявлял энтузиазм, то впадал в апатию, а то, охваченный лихорадочной активностью, собирался на фестиваль в Авиньон, чтобы демонстрировать со сцены свой обнаженный «скелет». От авиньонского проекта он отказался, может быть, потому что его опередил хореограф Билл Т. Джонс, обратившийся со сцены к священнику: «У меня — вирус СПИДа, я потерял друга, как же я могу верить в Бога? Неужели СПИД — это наказание?»

Наконец, нехотя он согласился взять у Брегно видеокамеру и сорок чистых кассет, потом исчез на два месяца, потом позвонил и предложил забрать первый отснятый материал. Почти полгода, с августа по декабрь 1990 года длились эти уникальные съемки. С утра до вечера он снимал свои повседневные хлопоты: консультации в госпитале, сеансы массажа и гимнастики, одинокие часы, которые он проводил в квартире, лежа или сидя в кресле, приступы боли, болтовню по телефону, поездку на остров, беседы с двумя престарелыми тетушками. Он отказался от первоначального замысла включить в фильм кадры с другими больными: «Я решил, что не смогу снимать эти ходячие трупы... что это будет настоящий скандал, но скандал неинтересный». Тем самым Гибер отказывался выдавать себя за выразителя чьих-то интересов, отказался от роли гей-активиста или «председателя профсоюза больных». Он говорил только о себе, о своем экзистенциальном опыте боли и ожидания смерти. Камеру во время съемок он ставил на стол или на пол, иногда он исчезает из кадра, потом возвращается. Он действительно с течением времени перестал замечать работающую камеру, и поэтому фильм, получивший название «Целомудрие или бесстыдство», не выдает себя за документ, не изображает искренность (в чем можно упрекнуть «Дикие ночи» Коллара), а просто является искренним документом.

Структура фильма менялась в процессе съемок, из него исчезали мало-помалу все нарративные элементы. Брегно и Гибер отказались от первоначальной идеи включить в фильм как бы постороннее «алиби»: якобы некая девушка преследует с камерой в руках Гибера, увидев его на телеэкране в литературной передаче «Апостроф». Неподдельна и жуткая сцена, где Гибер играет в русскую рулетку, поставив перед собой два стакана, в одном из которых — яд. Включенная камера работала: быть может, Гибер таким образом заговаривал смерть, отталкивая идею самоубийства.

Оказалось, что снять фильм — только полдела. Один за другим монтажеры отказывались работать над многочасовым страшным материалом. Да и монтаж был нелегким делом: естественно, что Гибер не снимал общих планов, чтобы обозначить место действия, и монтажные стыки часто представляли настоящую проблему. Между тем, здоровье его ухудшалось, монтаж пришлось начинать в его квартире, но невыносимая духота и жара сломали это благое начинание. Монтаж продолжался в студии первого канала французского телевидения, но приступы слабости иногда на несколько дней выводили Гибера из строя. Постепенно из двенадцати часов удачных материалов монтажница Морин Мазюрек сделала двухчасовой фильм, а потом — по общему согласию — сократило его до часа: вряд ли кто-нибудь решился бы высидеть два часа перед телевизором, глядя на умирающего человека.

Фильм был закончен, но рисковал навсегда остаться «на полке». Все телеканалы без исключения отказались его показывать. Функционеры «Канала плюс», известного ночными показами порнографических фильмов, отказались даже просмотреть его. Когда же, благодаря энергии Брегно, решился первый канал, еще долгие дни заняли дебаты, в какое время демонстрировать фильм, чтобы, не дай Бог, на него не наткнулся человек, ищущий развлекательную программу. И когда было выбрано время показа — полночь с воскресенья на понедельник — было уже поздно: 27 декабря 1991 года тридцатишестилетний Эрве Гибер скончался. Премьера состоялась 19 января 1992 года.

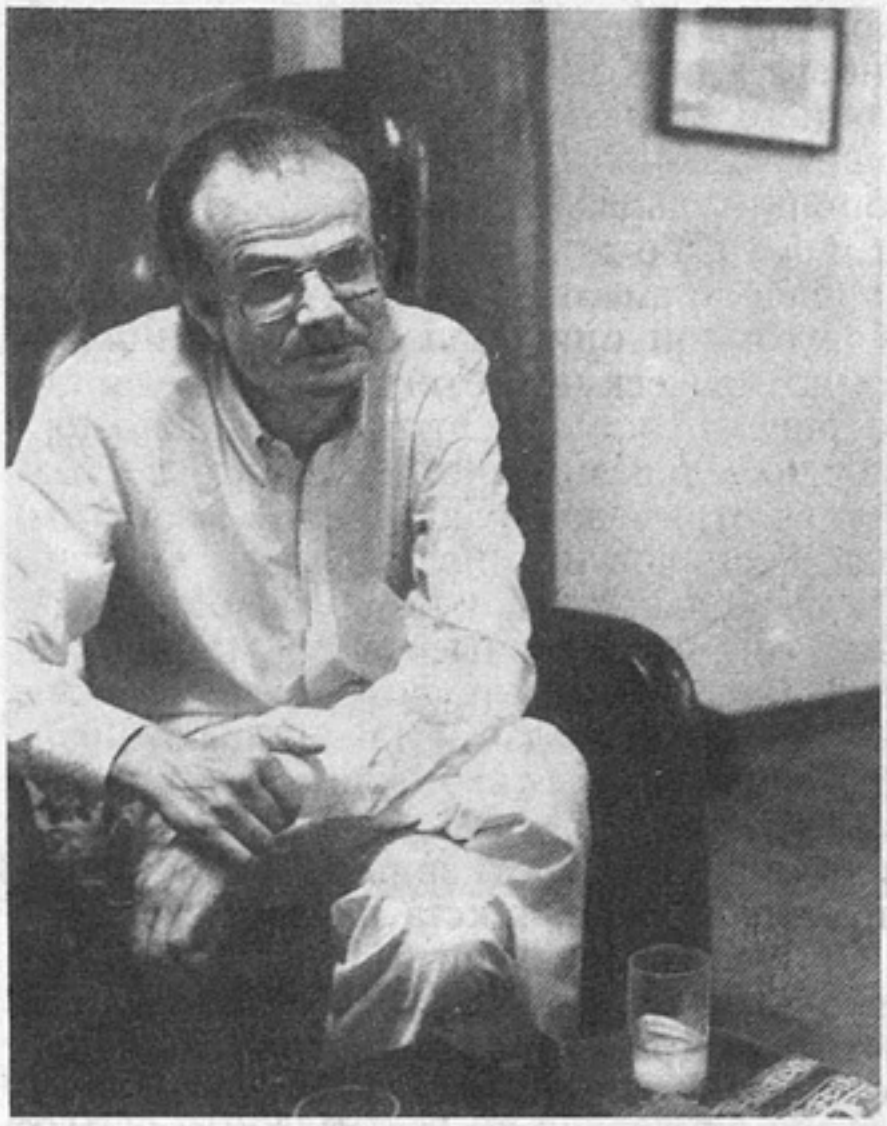
В фильм не вошли (и их не видел никто, даже Брегно и Мазюрек) самые загадочные, самые страшные кассеты, которые Гибер отказался вернуть продюсеру. Между целомудрием и бесстыдством он выбрал целомудрие.

1992. Серж Даней. Работа

Зная, что его дни сочтены, Серж Даней задумал последний концептуальный ход.

Дитя отточенной французской критической мысли, он собирался, но не успел написать для четвертого номера журнала «Трафик» статью о фильме Ховарда Хоукса «Рио Браво». Акт символический, поскольку именно со статьи об этом фильме начал свою критическую карьеру в 1962 году восемнадцатилетний Серж Даней. С тех пор его жизнь прошла через несколько этапов, на каждом из которых личность Данея словно растворялась в том или ином печатном органе, который он редактировал или вдохновлял. Сначала это были «Кайе дю синема», куда Даней пришел в самый мрачный, тупиковый для журнала маоистский период, когда редакция добровольно разорвала связи с лучшими, доселе поддерживаемыми журналом кинорежиссерами, когда она сознательно отказалась от изощренной теоретической рефлексии в пользу топорных политических лозунгов. Конечно, Даней и сам был, как почти все лучшие люди его поколения, вовлечен в маоистскую авантюру, но ему, в отличие от шестнадцатилетних лицеистов, было от чего отказываться. В его собственный критический опыт уже входило и проницательное предсказание грядущего расцвета нео-Голливуда (это в 1968 году!), и первый глубокий анализ фильмов Серджо Леоне, и, может быть, лучший текст, посвященный молодому кинематографу Сколимовского. В конце концов, Даней оказался среди маоистов «своим среди чужих».

В начале 1974 года именно он возглавил вместе с Сержем Тубиана «дворцовый переворот», в результате которого пролетарские активисты с треском вылетели из редакции, и началось медленное возвращение к живому кинематографу, к изображению, к зрителю, к читателю. Даней всегда, какой бы орган он ни редактировал, начинал работу с макета журнала, с его обложки — как первой ступени коммуникации с читателем. И недаром именно при нем на обложку «Кайе» вернулись фотографии из фильмов, вытесненные оттуда призывами и лозунгами. Недаром именно он был уполномочен примириться с оскорбленным маоистским «Кайе» Франсуа Трюффо, именно он отправился с миссией мира в Швейцарию к Годару и в «империалистический» Голливуд. Именно он брал для «Кайе» большое интервью у своего будущего товарища по несчастью Мишеля Фуко. Как и Фуко, он был страстным любителем путешествий (как и почтовых открыток, и экзотических языков).



Но иностранный опыт Данея как-то трогательнее, человечнее опыта философа. Если Фуко ехал в Японию приобщаться к дзену, а в Калифорнию — участвовать в оргиях, то для Данея встреча с революционным вождем Буркина Фассо капитаном Томасом Санкара и поиски молодого африканского кино были только алиби для заветной мечты: увидеть живых слонов. Именно Даней первым заговорил на страницах «Кайе» о новом зрителе, о критической функции кино, о новых массмедиа, о необходимости расширить пространство журнала на все области аудиовизуального творчества. Пространство расширилось, но для Данея места в нем не осталось.

Наверное, не с легким сердцем он покидал в 1979 году «Кайе», идя на выручку газете «Либерасьон». С годами он все больше выходил за рамки кинокритики, превращаясь в настоящего философа конца века, все больше и больше писал о политических событиях в зеркале СМИ, о политических событиях самих по себе и... о теннисе. О теннисе, про который он мог часами напролет беседовать по телефону со страстной болельщицей Маргерит Дюра и который был для него не просто отдушиной, но и объектом для исследовательской работы. В игре спортсменов он искал все те же силовые линии коммуникации между ними и зрителями, которые он

находил в кинематографе. И, в отличие от Гибера или Коллара, даже СПИД не стал для него предельным опытом, резко меняющим жизнь. СПИД не придавал ему дополнительных сил — он просто не мешал ему работать, как обычно. За несколько дней до смерти в телефонном разговоре с другом он описывал ему больницу как социологический объект и с гордостью сообщал, что заново открыл для себя «нормальное» телевидение (несколько лет Даней не отрывался от кабельных программ) для «бедняков и умирающих».

Уже больной, уже покинув «Либерасьон», он в рекордные сроки реализовал свой последний проект: создал лучшее теоретическое издание по кино во Франции, журнал «Трафик», одинаково далекий и от базеновской ортодоксии «Кайе», и от манихейского противопоставления телевидения и кино, текста и изображения.

Он успел приступить и к работе над своей давней мечтой — своеобразной «киноавтобиографией», где в стихийном психоанализе сталкивались события его жизни и любимые фильмы. В феврале 1992 года, за полгода до смерти, запершись с Тубиана в гостиничном номере на юге Франции, он за три дня, преодолевая усталость, надиктовал ему первую главу: о детстве, о матери и об отце, которого никогда не видел, но представлял себе восточноевропейским евреем, человеком без гражданства, кинематографистом и бойцом Сопротивления одновременно.

5 мая он в течение двух часов выступал в Галерее Же-де Пом на презентации журнала «Трафик» и говорил о чем угодно: о Параджанове и иранском кинематографе, о войне в Персидском заливе и сталинских лагерях, о Спайке Ли и телевидении, но ни слова о смерти — даже нашел силы посмеяться над американской «политической корректностью». По дороге на выступление, в автомобиле критику Патрису Ролле пришли в голову, конечно же, кинематографические, несмотря на его любовь к Данею и искреннюю скорбь, ассоциации: «Серж сидел сзади, склонив голову к стеклу, с рассеянным взглядом, необычно молчаливый. Я не мог помешать себе подумать о «Фильме Ника» («Молния над водой», режиссер Вим Вендерс.— *Прим. ред.*), который когда-то произвел на него сильное впечатление, особенно — об этом душераздирающем плане, где задумчивого, уже отсутствующего Николаса Рея везут на лимузине в колледж Вассар представлять фильм «Здоровяк».

Серж Даней умер в ночь на 12 июня 1992 года.

1993. Сирил Коллар. Жизнь

Французский кинематограф долго приближался к проблеме СПИДа, но всегда с опаской отступал, не решаясь назвать вещи своими именами, предпочитая милые французскому сердцу метафорические ходы. Вирус, поражающий тех, кто занимается любовью без любви в «Дурной крови» Лео Каракса, и слепота Жюльетт Бинош в его же «Любовниках с Понт-Неф», таинственная болезнь в фильме Блие «Спасибо, жизнь» и привычный уже рак, которым болеют целые толпы героев современного французского кино,— разве все это не более или менее удачные псевдонимы СПИДа?

Запретное слово произнес с киноэкрана осенью 1992 года Сирил Коллар. 20 октября 1992 года, сразу же после премьеры своего фильма «Дикие ночи» он в последний раз пел перед публикой в кафе на Елисейских полях. Журналист Марк Эспозито пишет: «...зал был набит до отказа. Сирил Коллар пел перед шестью или семью сотнями людей, но мне казалось, что слушаю я один. За исключением нескольких фанов, сгрудившихся у сцены, все продолжали есть, смеяться, болтать. Все приглашенные только что посмотрели «Дикие ночи», и все они верили, что Сирил Коллар бессмертен. За исключением нескольких близких, никто не догадывался, что это его последний концерт. [...] Он пел по меньшей мере два часа, и когда уходил, все аплодировали без пафоса, словно расставаясь до завтра. На рассвете множество девушек еще танцевали, думая о нем...»

Между тем, он узнал о своей болезни еще за восемь лет до этого, буквально на следующий день после того, как, ожидая поезд на маленькой станции недалеко от испанской границы, прочитал, убивая время, статью об открытии нового вируса. Но очень долго Коллар был уверен, что вирус не разовьется в болезнь, что он будет жить долго и счастливо — как герой его фильма, его альтер эго Жан, не признающийся в своем недуге любимой девушке.

Мальчик из хорошей семьи, первый ученик, отличный лыжник и яхтсмен, у которого никогда не было никаких трудностей, никаких проблем, он словно заново родился в двадцать два года на Пуэрто-Рико, где открыл для себя жару, страсть, порок,

уличных мальчишек, где реализовались все его подсознательные «фантазмы». Но гомосексуализм был для него не научной концепцией, как для Фуко, или провокацией, как для Мепплторпа, а всего лишь одной из сторон жизни, которую жадно пожирал живущий на последнем дыхании Коллар. Он хотел успеть всё: кинематограф, музыку, видеоклипы, литературу, мальчиков, девочек, наркотики, алкоголь, путешествия, открытые автомобили. Его роман «Приговоренный к любви» посвящен одновременно невесте Каролине и другу и наставнику Клоду (Дави). Кажется, в жизни он был необычайно обаятелен. Киноактриса Лора Фавали вспоминает, что совсем девчонкой приехала в Париж пробиваться в кино: «На улице я увидела молодого человека, который нес под мышкой коробки с пленкой. Это Сирил нес свою короткометражку «Большая восьмерка». Он выглядел так здорово, что я подумала: «Если люди, которые делают кино, похожи на него, я не ошиблась. Я тоже хочу его делать». И я заговорила с ним». Так же он очаровал продюсера Нелли Банфи (работавшую до этого с Нанни Моретти), которая вопреки всякой логике решила взяться за фильм на сюжет, о котором и слышать никто не хотел. Так же очаровал актрису Корину Блю, которая, прочитав за одну ночь его роман, ужаснулась и решила не иметь с ним никакого дела, но чуть утром зазвонил телефон, забыла о своих страхах и бросилась к аппарату. Но ему не удалось очаровать ни Патрика Брюеля, ни Жирардо, ни Англада, которые — и не только они — наотрез отказались играть в фильме. Некому было играть и главную роль — оператора Жана, носителя вируса СПИДа, влюбленного и в юную Лору (Романа Боринже), и в приблатненного испанского паренька. Те актеры, которые соглашались, играли болезнь, тяжесть, предчувствие смерти, а Коллар требовал от них легкости, радости. К тому же в написанном им сценарии одна сцена не клеилась с другой, и убрать эти острые углы и дыры мог только он сам. В конце концов, он оказался не только сценаристом, режиссером и композитором, но и исполнителем главной роли в «Диких ночах». Поэтому фильм часто обвиняют в нарциссизме, самолюбовании, позе. Скорее всего, фильм похож на своего создателя. Он так же неровен, разорван, заражен то страстью, то депрессией, как жизнь Коллара. Это фильм-хэппенинг, снятый иногда без дублей, всегда без

«хлопушки», почти документальный фильм о повседневной жизни парижской богемы, которая вспоминает о СПИДе только когда надо отправляться на очередное обследование в больницу.

Коллар не щадит самого себя: иногда он вызывает отвращение, иногда ужас. В пределах не только одного эпизода, но и одного плана он может быть то ангелом, то демоном, то мерзавцем, то благороднейшим человеком. «То, что я делаю, иногда отвратительно, но возбуждает меня». И несмотря на то что фильм повествует о «холодном Апокалипсисе», критика была единодушна в том, что это фильм «невероятной жизненности, невероятной чувственности», витальный и радостный. Дело даже не в достаточно пошлой финальной улыбке Коллара, дело в беспорядочности, суматошности жизни, которая продолжается несмотря ни на что, дело в обаянии, излучаемом в каждом кадре самим режиссером.

Но преднамеренно радостные эпизоды, снятые в заезженной эстетике видеоклипов и рекламных туристских роликов, производят, напротив, тяжелое впечатление. Таких прогулок под крышами Парижа по туристским достопримечательностям мы еще не видели — потому что это первая прогулка под знаком СПИДа.

Сирил Коллар умер 5 марта 1993 года, не дожив трех дней до вручения его фильму четырех премий «Сезар». Кто-то из критиков заметил, что его фильм понравился бы Жану Жеве и Пазолини.

Продолжение, к сожалению, следует...

Пресс-бюро «ИК»

Пол Джулиан Смит

Синева и внешние пределы

Видимые тела и люди-невидимки

Кинематограф СПИДа — кинематограф любви, кинематограф крайностей. «Синева»[1] Дерека Джармена — это гимн любви, посвященный всем «истинным влюбленным». Большинство зрителей он взволнует и озадачит. В то же время автор впадает в крайности с точки зрения кинематографической выразительности: в течение ста минут перед нами светящийся синий экран, дополняемый педантично выполненной звуковой дорожкой с записью музыки из студии Брайана Эно и лирического текста автобиографии, который читает Найджел Терри, а один раз и сам Джармен.

На первый взгляд «Синева» представляется в высшей степени необычной работой, порожденной страшным несчастьем: борьбой самого Джармена со слепотой, поразившей его во время лечения от СПИДа. Порвав с тем, что в фильме названо «кромешным адом изображения», режиссер заводит разговор о зримом и незримом, о звуке и изображении — вопросах, имеющих ключевое значение не только для СПИДа и гомосексуализма, но и для самого кино. Как представить на пленке невидимый вирус, заражение которым незримо, а носители которого постоянно ощущают на себе недобрые взгляды и испытывают неуверенность в том, что их тайна будет сохранена? Чем рискуют гомосексуалисты и лесбиянки, для которых оказаться на виду (и в жизни, и в кино) — сомнительное удовольствие? Как удовлетворить в фильме противоречивые требования, предъявляемые к слову и к образу в эпоху, когда в Голливуде процветает чисто зрелищное кино, в котором утрачено искусство всестороннего наслаждения человеческим голосом?

Здесь коренным является вопрос о национальности. После своих первых фильмов «Себастьян» (1976) и «Юбилей» (1978) Джармен, этот самый английский и одновременно самый европейский из британских режиссеров, поочередно обращал свой взор то к состоянию упадка в Соединенном королевстве, то к многообещающему мифологическому Средиземноморью, исполненному света и чувственности. Та же двойственность присутствует и в «Синеве», где страшное, а порой мрачно юмористическое повествование о том, как Джармен лечился в лондонских больницах, противопоставлено восторженным фантазиям о «голубых» юношах на залитых солнцем пляжах, об ультрамариновых чужестранцах, преподносящих экзотические подарки.

Пустота и синева

Англичане и американцы подходят к СПИДу больше с политической точки зрения (протесты против несправедливой и некомпетентной политики правительства), во Франции и Южной Европе господствует метафизический подход (поиски избавления от боли в трансцендентальности, во всеобщей безграничной любви). «Дикие ночи» Сирила Коллара завершаются кадром, в котором герой смотрит на море и обнаруживает, что он «еще жив», а камера покидает его, устремившись в сторону океана; в «Протоколе сострадания», романе французского писателя Эрве Гибера описывается, как молодой боксер-араб «сражается с морем» — ведет безнадежный бой за жизнь со смертью. (Гибер снял себя и во время занятий боксом с воображаемым противником — одно из упражнений, рекомендованных больному СПИДом для поддержания сил в его истощенном теле). Созерцающие океан, заглядывающие в бесконечность «аполитичные» французы сходятся с явно политически настроенным Джарменом в попытке сохранить смысл жизни в экстремальной ситуации заболевания СПИДом. «Синева» таким образом указывает на единственно возможную общую черту во французском и британском кино о

«Sight and Sound», 1993, October.

[1] Возможен и другой перевод слова «Blue» — «голубой», «грустный».

СПИДе. Нам также предлагается пересмотреть враждебное отношение англичан и американцев к трансцендентализму и нежелание признать, что многие люди, дошедшие до пределов физического и психического напряжения, испытывают потребность в метафизике.

Вместе с Колларом и Гибером Джармен на пляже позволяет себе увлечься абстракцией. «Синева,— сообщают нам в фильме,— преодолевает жесткую геометрию ограниченности человеческих возможностей». Как говорит Джармен об Иве Клейне, художнике, использовавшем лишь один цвет в своих полотнах (его работы признают прототипом фильма), «монохромность освобождает от личности». В остальном же Джармен вполне лично повествует о физических страданиях от СПИДа. Длинный перечень множества побочных явлений, возникающих во время лечения (включая низкое и высокое давление) зачитывается на фоне тошнотворного звука автомобильного мотора, не желающего заводиться; одно из значений синевы — это ощущение, остающееся на сетчатке, после того как врач поднесет к глазам яркую лампу.

Гибер тоже беспощаден в описании физических страданий от СПИДа, подробно рассказывая о длительной процедуре, в которую выливается простое вставание с кровати, об унизительных анализах, которые он сравнивает с изнасилованием, и о ежедневной пытке зеркалом, в котором он постепенно превращается в узника Освенцима, но только лишенного всякой надежды выжить. Французские же издатели решили поместить на обложке книг Гибера его шикарные автопортреты, сделанные до того, как произошли все эти преобразования, столь методично зафиксированные в самих произведениях. В «Диких ночах» Коллар тоже затушевывает влияние СПИДа на физическое состояние и демонстрирует перед камерой свое совершенное тело.

Если демонстрация безупречного тела Коллара и Гибера — это своего рода нарциссизм, самообман, скрывающий от автора и от зрителя физическую сторону заболевания, то еще не факт, что видеть на экране истерзанную СПИДом жертву предпочтительнее. Активист движения против СПИДа академик Дуглас Кримп критиковал некоторые фотографии больных СПИДом, отмечая, что они лишают людей достоинства и смакуют зрелые проявления незримого вируса, такие, как, например, саркома Капоши.

Протестуя как раз против такой выставки в нью-йоркском музее Современного искусства, группа «Экт ап» потребовала: «Перестаньте на нас смотреть, начните нас слушать». Хотя активисты и считают, что «те больные СПИДом, которые полны сил, злости, любви, которые сексуальны и прекрасны (критерии, которым, вне всякого сомнения, отвечают загадочные Коллар и Гибер), должны быть на виду», они справедливо опасаются «ловушки видимости», как выразился Фуко, то есть, того, что легко уязвимые группы больных, извращенцев или преступников могут оказаться в центре внимания и подвергнуться бесчеловечному препарированию.

Отказавшись от изображения тела и предложив лишь синий экран, на который зрители сами проецируют возникшие у них образы, Джармен гениально уходит от двух проблем, связанных с повествованием о СПИДе: он как очевидец рассказывает о болезни, но избегает и нарциссизма Коллара и Гибера, и навязчивого и нахального взгляда документалиста. Мы учимся не смотреть и начинать слушать.

А как же гомосексуализм? «Синева» наталкивает на мысль, что, как и в случае со СПИДом, у лесбиянок и гомосексуалистов особое отношение к вопросам видимости. Первые произнесенные в «Синеве» слова таковы: «Вы говорите мальчику: «Открой глаза»». Но если гомосексуализм означает некое особое зрение, возникающее, когда люди одного пола по-настоящему разглядят друг друга (и себя), тогда это еще и особое отношение ко взгляду остальных, что представляет собой куда более сложный вопрос. В «Синеве» спрашивают: «Как следует нас воспринимать? В основном мы невидимы».

Незримость гомосексуалистов, нежелание обычных учреждений замечать нас превратило нас в Европе и в Америке в жертву номер один той самой эпидемии, которой, как замечает Саймон Уотни, позволили распространиться. Джармен, по крайней мере, может с уверенностью говорить о «нас», об общности людей, чью историю он готов с гордостью разделить, начиная от дискотек 70-х годов. Французы же не могут говорить ни о подобной общности, ни о «нас». Британская критика единодушно считает героя «Диких ночей» бисексуальным, Коллар же (а точнее Жан, его alter ego) этого слова не употребляет, а лишь заявляет, что ему нравятся «и мальчики, и девочки». Несмотря на периодическую сексуальную активность, о чем говорится в романах, Гибер тоже не высказывает признаков единения с другими мужчинами. Таким образом, гомосексуализм — это деятельность, а не социальная принадлежность. Это то, чем вы занимаетесь, а не то, что вы есть. И в этом абстракционизм «Синевы» совпадает с нечеткими сексуальными привязанностями французов. Самым причудливым оказывается не тот эпизод, в котором один-единственный голос ведет трогательное повествование о самом себе, а тот, в котором хор искаженных голосов скандирует: «Я гомосексуалист». Освободившись от зримого образа, который, как говорят в «Синеве», есть «темница души»,

нарождаются и находят путь на пустой синий экран новые, не дающие нам покоя индивидуальности.

Никаких границ

Что такое кино? Для теоретика кинематографа Андре Базена это прежде всего онтология: непосредственный след, оставленный реально существующими предметами на экране. Но для него это еще и язык. Отвергнув тиранию изображения, Джармен отвергает и кинематографический язык: грамматику операторского искусства и монтажа, от которых зависит впечатление, выносимое кинозрителями. Нас таким образом возвращают назад к проекционному аппарату, к проекции света на экран, перед которым мы сидим. Подобно полотнам Клейна, «Синева» свидетельствует о том, что монохромность никогда не бывает ни простой, ни однородной: цвет будто пульсирует перед нашими глазами из-за мелких дефектов проекции. Более того, tabula rasa Джармена показывает, как в кино зрительное восприятие всегда искажается звуком: синий экран мы воспринимаем в соответствии с подсказками на звуковой дорожке: то это вихрь эпидемии, то небеса, «увиденные, не выглядывая из окна», то «бездонная синева восторга».

Благодаря своему исключительному своеобразию и «Дикие ночи» Коллара, и видеофильм Гибера о собственной болезни, и «Синева» выступают как свидетельства страстности кинематографа, свидетельства столкновения со смертью, не исчерпывающегося одними лишь размышлениями о жизни и любви, но включающие еще и умные, порой скептические рассуждения о роли кино в жизни и в любви.

Джармен рассказывает, что закрывает глаза, добавляя к полотну завершающие штрихи. В «Синеве» исследуется та же дистанция между зрением и видением, между физиологической способностью видеть, о которой столь мало задумываются те, кто принимает ее как должное, и артистической, даже метафизической способностью к творчеству, остающейся тайной и для самих художников. Отказывая кинозрителю в зрелище (в том самом зрительном ряде, который может приобрести черты нарциссизма или непристойности, как у Коллара и Гибера), Джармен дарит нам право исключительного видения. Важнее всего то, что, говоря о физиологических проявлениях (невидимого) вируса, он лишает нас легкой возможности придать слепоте трансцендентальный, метафорический смысл. Отсюда и не дающая покоя фраза на звуковой дорожке: «Для синевы нет ни границ, ни разгадок». Вырвавшись из капкана зрения, зрители вместе с Джарменом могут переступить пределы личности. Но, как явствует из бесщадного повествования о телесных страданиях в «Синеве», трансцендентализм не способен решить ни политических, ни исторических проблем, возникших в связи со СПИДом. Джармен избегает избитой метафоры болезни как любви. Время этих романтических фантазий прошло. Цитируя «Синеву», можно сказать, что никто не в состоянии повернуться спиной к болезни.

Гибер пишет, что в числе прочего больные СПИДом лишены «дистанции»: у них нет времени стать зрелыми художниками, экспериментировать, развиваться. Необычайная плодовитость Джармена в последнее время — пять фильмов за столько же лет — свидетельствует об ускоренном темпе жизни перед лицом смерти, о чем говорится в фильме.

В «Синеве», сочетающей изображение и звук, видимое и невидимое, делается несколько тонких наблюдений о весьма непростых связях между зрением и СПИДом, зрением и гомосексуализмом. Переключаясь с политики на метафизику, «Синева» служит связующим звеном между активной деятельностью англичан и американцев и абстракционизмом французов. Кино Джармена — это кино любви, кино крайностей, и победа его в том, что он донес свое видение с бескомпромиссной ясностью и блеском.

Перевод с английского
М. Теракопян

Елена Плахова

Зеркало для не-героя, или Жизнь с пистолетом

С концом перестройки, которая скорее напоминает тотальный развал, развалились и основополагающие столпы нового кинематографического хозяйства. Речь не о лопнувших студиях, разгромленных павильонах и вздувшихся бюджетах. Речь о тематических структурах, жанровых системах, иерархии персонажей. Речь о ценностях и мифологии кинематографа.

Так же, как в один день не стало народных (революционных) эпопей и героев — колхозных председателей, так же (пусть не сразу) на экране вывелись интеллигенты. Вывелись вместе с подпитывавшими их традициями — будь то хуциевская, рязановская или традиция «ленинградской школы». В крайнем случае, если интеллигенты и появляются — как в «Бесконечности» того же Хуциева — то целиком принадлежат прошлому. В сегодняшнем кино, как и в сегодняшней жизни, их место грубо оккупировано нуворишами, интердевочками, рокерами, омоновцами — героями и героинями нашего прекрасного времени.

Но ведь куда-то они подевались — певчие дрозды, осенние марафонцы, праведные учительницы, не позволяющие читать чужие письма? Что они — стоические и беззащитные, самонадеянные и рефлексирующие — нынче делают? Делают деньги? Вместе с новым поколением осваивают постмодернизм? Или покрылись ржавчиной и превратились в безобидных и незаметных «добрых гномов»?[1]

Фильм Владимира Хотиненко и Валерия Залотухи «Макаров» приоткрывает завесу тайны над исчезновением целой генерации, целой цивилизации, над бескровной ликвидацией (простите за три «ции») как класса породы людей, так сказать, изъятых из обращения, словно старые купюры.

Отражения в чем попало. Антропология и онтология

Интеллигент, интеллектуал всегда в той или иной мере нарцисс, упоенный своим отражением. Однако после «Зеркала» и «Ностальгии» Тарковского, после некоторых потуг его эпигонов мотив нарциссизма не получил у нас в кино сколько-нибудь заметного развития.

Макаров, герой фильма Хотиненко, фиксирует свое отражение в чем попало — то в весенней луже, то в туалетном бачке с водой. Зеркальные игры дополняются теневыми: в кульминационные моменты своего отнюдь не высокого безумия герой отбрасывает на стену банальной современной квартиры зловещую — словно Командор — тень. Тень вырастает до гротескных размеров, свидетельствуя в одном из уличных эпизодов, что отбрасывающий ее объект вооружен и очень опасен. Ибо подлинное отражение и одновременно тень героя, словом, его двойник — это не кто иной, как ненароком купленный пистолет — «макаров», в написании дублирующий фамилию своего нелегального владельца.

Фамилия вызвала ассоциацию совсем не случайную. Макаровым, помнится, звали персонажа Олега Янковского из фильма «Полеты во сне и наяву» — тоже весьма нарциссического типа из шестидесятников. Но если у Балаяна, у прежнего Соловьева, у прежнего Михалкова кинематограф (и его лирический герой) умирал от любви и жалости к самому себе, от чув-

---

«Макаров»
Автор сценария В. Залотуха. Режиссер В. Хотиненко. Оператор Е. Гребнев. Композитор А. Пантыкин. ТО «Евразия» (Свердловская киностудия) и кинофирма «Рой». 1993.

[1] «Кто такие интеллигенты? Добрые гномы». Ответ принадлежит М. Дроздовой (см.: «Терраса-2».— «Искусство кино», 1993, № 6).

ственной тоски, смешанной с духовностью, то в новой работе Хотиненко все выглядит иначе.

Здесь система отражений сконструирована так, что гасит эмоцию смешком, а то и шаржем.

Референции, ссылки, цитаты наслаиваются друг на друга, порой загромождая экранное пространство за счет его воздуха, атмосферы; даже пейзажные паузы в березовой роще лишены лирической самодо-

Кинорежиссер Владимир Хотиненко

статочности — как в фильмах «живописного стиля».

Кстати, эта роща, где какая-то шалая девка завлекает и морочит мужика кокетливым «ку-ку», а сам Макаров припадает к банке с березовым соком — слегка абсурдистский парафраз хрестоматийных рощ Тарковского, Калатозова, Шукшина. Без красот, пафоса и эстетизации.

Неряшливость жизненной среды — не режиссерский недосмотр, а принцип, соблюдаемый Хотиненко и связанный, как ни странно, с той самой русской метафизикой, что лежала в основе всего нашего «поэтического» кино. Но вместо прежнего космоса воцарился хаос. Впрочем, обманчивый: только на первый взгляд кажется, что все отражается во всем — в чем попало и как попало.

На самом деле материал фильма порой даже чересчур, слишком рационально организован. Только вместо красивой живописной рамки — замусоренный постпейзаж, сопровождаемый, словно в «Сталкере», закадровым шумом поезда. Как бы случайные предметы и звуки складываются в картину нарастающей милитаризации жизни: макет багрового самолета на крыше; военные машины на улицах; стражи порядка, готовящие облаву; свирепые собаки в парке; ставшие уже штампом вкрапления телевещания с его грязью и кровью, анонимным насилием и умело срежиссированной непредсказуемостью. А поэзия, задействованная в самом сюжете фильма, уходит из его образной ткани; вместо созвучий и аллитераций на поверхность выступает вербально-смысловая символика: героя-поэта зовут Александром Сергеевичем; его жену, стихотворную фанатку, Наташей; дети — Анна и Ося (фотографиями культовых поэтов забита вся квартира); даже друг семьи — и тот Цветаев.

Опять же это совсем не то, чем памятны старые фильмы Соловьева — отсылки к Лермонтову, к Толстому, «наследница по прямой», ведущая духовное родство от Пушкина... Герои «Макарова», как удачно выразился по другому поводу критик С. Добротворский,— «наследники по кривой». Они — объекты пост-структуральной игры, вписанные в координаты культуры не идейно, не сердечно-ностальгически, а знаково. Они вообще не герои, даже в страдательном залоге и смысле, они — используем могущество синтаксиса — не-герои.

В этом принципиальное отличие новой картины от другой, поставленной самим Хотиненко в розово-голубой период перестройки и названной «Зеркалом для героя». Свежо и остроумно. Но режиссер там произвел вполне традиционную операцию — заставил нас посмотреться в дурацкое и все равно пленительное зеркало своего прошлого. Теперь же он заставляет прошлое увидеть себя отраженным в жесткой, агрессивной поверхности сегодняшнего дня. И выясняется, что весь комплекс представлений, связанных с гуманистической культурой, с миссией и традицией русского интеллигента, ушел в песок.

Настойчивым подтверждением этому становится знаменитый мотив из хуциевской «Весны на Заречной улице», преследующий Макарова: «Когда весна придет, не знаю...» И хотя весна сопровождает все действие фильма, хотя в роще тают снега

и сочится березовый сок, а на одном из перекрестков герою предстоит романтическая встреча, весь этот радостный антураж лишь закрывает и вычерпывает до дна антологию (равно как и онтологию) шестидесятничества. Увы, все его порывы, культы, идеалы оказались беспомощны даже не перед наглым денежным мешком, а перед его брутальным собратом — «макаровым».

Превращения. «Щепка на щепку лезет»

Владимир Хотиненко — режиссер уже достаточного числа заметных фильмов, чтобы самому стать заметной фигурой в киномире. Занять подобающее положение мешала некоторая несконцентрированность, рассеянность артистического имиджа. Поставленные им фильмы трудно признать детищами одного автора; вообще Автора — в том, набившем оскомину смысле, который был свят в идеологии шестидесятничества.

Уже Никита Михалков (у которого Хотиненко учился на Высших режиссерских курсах и под влиянием которого дебютировал истерном «В стреляющей глуши») не был «священным чудовищем». Рудименты мессианства сохранились в нем в виде невнятной «русской идеи» и недавнего всплеска политической активности, но даже их можно трактовать как художества и забавы. Хотиненко начинал поздно, на излете застоя и использовал переходное время для разнообразных жанрово-сюжетных поисков, опытов, упражнений. Настолько разнообразных, что могло создаться впечатление, точнее, видимость загадочных превращений режиссерской души. От гладкого стилизаторства «В стреляющей глуши» до живого гротеска в фильме «Зеркало для героя»; от камерной фельетонности «СВ» до неожиданного эпического ренессанса «Роя» и вовсе уж неожиданного доморощенного мистицизма «Патриотической комедии» (впору назвать ее патриотическим триллером).

Если преемственность идей, диаграмму их развития можно было еще худо-бедно проследить, то в стилистическом отношении — черта с два. Между сюжетом и жанром, темой и дискурсом всегда зиял некий разлом, который не давал сполна осуществиться успеху этих фильмов, обеспечивал им зыбкое, непрочное и даже двусмысленное положение в кинопроцессе, относил к эфемерному образованию, которое можно поименовать «патриотической эклектикой» или «ироническим почвенничеством».

Тем не менее количество и частота превращений переросли в качество. Судя по последним «Киношокам», и не только по ним, Хотиненко не просто «вошел в обойму»[2], но и превратился в культовую фигуру нового типа — со своей публикой и клакерами, со своей светской аурой и даже с дивным прозвищем — что-то вроде «дедушки Хо».

Широта этой известности не выходит за пределы узкого круга. Но по нынешним временам и этого достаточно. Не покидая до конца своего екатеринбургского дома, Хотиненко вращается (не скажем — тусуется) в кругу московских интеллектуалов, эстетов и критиков: вращается не без пользы — судя, в особенности, по последней картине. В ней не только удачно разыграна постмодернистская ситуация, сложившаяся в головах «новых русских», но и сам постмодернизм предстал элементом мозаичной структуры, объектом ехидных отсылок и приколов. Это дает основания воспринимать картину Хотиненко и как иронический манифест «новой религии», и одновременно — что даже важнее — как самокритичный «итоговый документ», в котором метод отправления модного культа нарочито обнажен.

Количество цитат в фильме рекордно, особенно цитат поэтических. Здесь звучат Блок и Чичибабин, Шукшин и Бродский, Мандельштам и Кибиров. Звучат в кадре и за кадром, на улицах и в кишлаках; звучат из уст не только экзальтированной Наташи (пока ее муж забавляется с «макаровым» в сортире), но и ресторанной красотки Марго; и даже бессловесный младенец Ося, впервые заговорив, изрекает мандельштамовское: «Мне на плечи кидается век-волкодав»! И простецкий прапорщик Вася Цветаев, закадычный друг семьи и тайный поклонник Наташи, того гляди, запоет стихами.

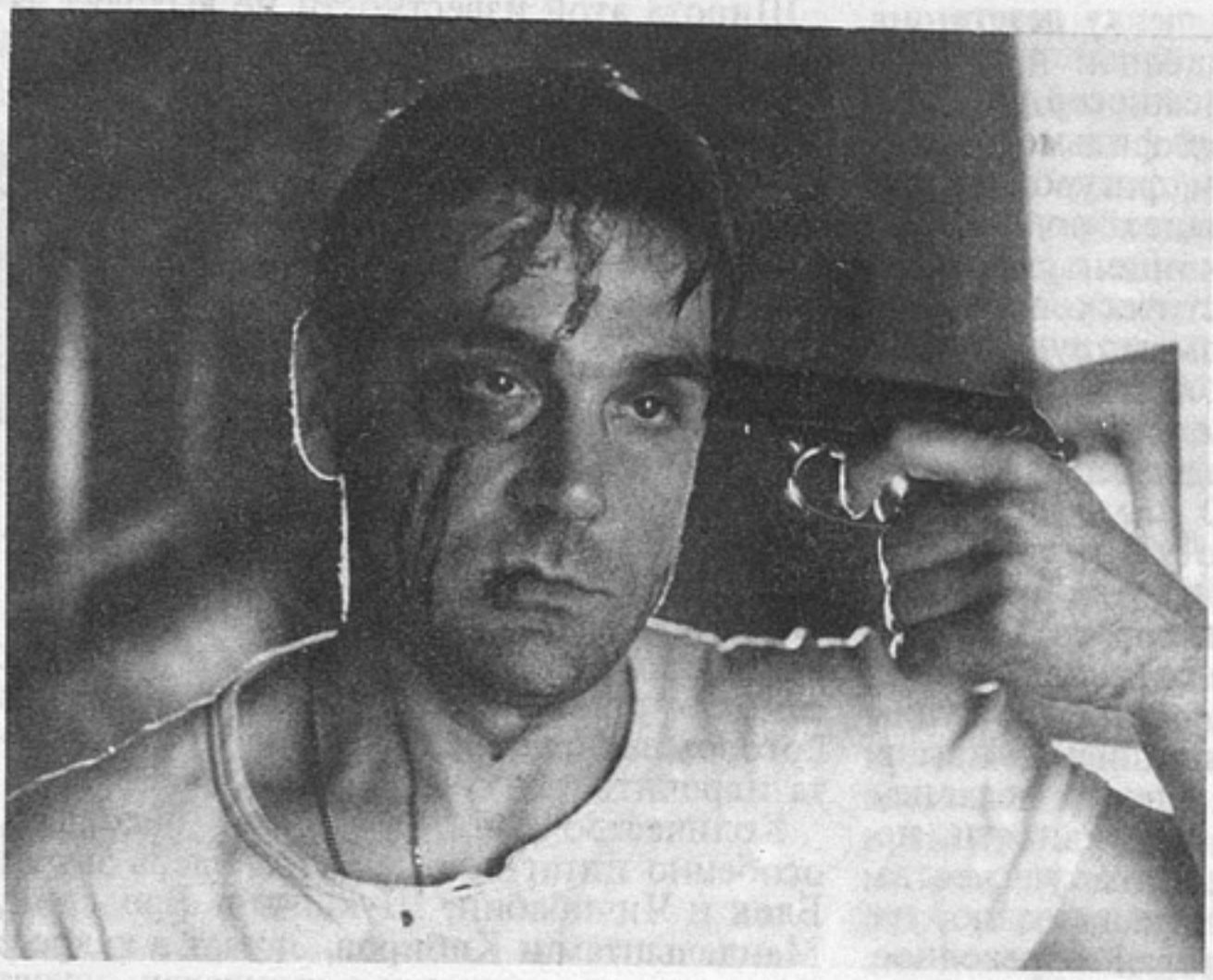
Единственный персонаж, не подвластный этому филологическому безумию, амбициозная критикесса Алена Бам. Встретив Макарова на улице, экзальтированная дамочка на ходу формулирует главный, по ее мнению, принцип постмодернизма: он «разлагает действительность, разлагает слово, чтобы вернуть ему первоначальный

[2] О человеческих «обоймах» см. ниже.

смысл». В качестве примера Алена приводит «гениальную строчку» — некоего Иванова-Рабиновича: «Весна — щепка на щепку лезет». Это круто, это вам не какое-то замшелое нытье про дождь, снег и улицу, что дорога́ даже в непогоду.

Говоря о «фильме Хотиненко», не хотелось бы умалить в нем роль драматурга Валерия Залотухи. Тем более что некоторые вещи из сценария, не вошедшие в окончательную редакцию картины, очень даже «проливают свет». Так, в процессе разглядывания Макаровым семейного фотоальбома выясняется, что он был рядом с «Женей, Андрюшей, Беллой, Булатом Шалвовичем» на знаменитом вечере в Политехе. А из телерецензии Алены Бам вытекает, что «его не взяли в своей поезд шестидесятники, даже в детский вагон, и он не успел на поезд под номером восемьдесят». Что он стал очередной жертвой заблуждения, будто «поэт в России больше, чем поэт», и что его родной город никогда не будет переименован в Макарьевск. Что-то вырвалось также насчет «климактерической музы», однако эту проговорку по Фрейду можно счесть местью Алены за то, что герой проигнорировал ее интимный намек-предложение.

«Щепка на щепку лезет» задает код не только для эстетики постмодерниз-



Александр Сергеевич Макаров — Сергей Маковецкий

ма, к которой Макаров-поэт не имеет никакого отношения, а Макаров — владелец «макарова» самое прямое, но и для расшифровки еще одного слоя пронизывающей фильм символики. Эта символика не нова: «макаров» не просто двойник поэта, но его «либидо», «оно», голос его мужской плоти, его подсознания, задавленного интеллигентской надстройкой.

Это становится все более ясно по мере того, как металлический двойник трансформирует облик, поведение и самое судьбу Макарова. Вначале он, словно какой-нибудь хлюпик, чувствует себя на улицах родного города беззащитным перед любым нахалом и ходит с расквашенной физиономией. Обретя «пушку», герой сублимирует свою униженную мужественность: кульминацией становится его встреча с роковой женщиной Марго, совершенно равнодушной к Макарову, но млеющей перед его «ганом»[3].

Однако даже столь роскошная дива, как Марго с внешностью ныне модной И. Метлицкой, оказывается «третьей лишней» в интимнейших отношениях, в кото-

[3] Ган (gan) — по-английски оружие, на слэнге означает также мужской половой орган.

рые вступают между собой два Макарова — пистолет и человек. Начиная с метафорического самоудовлетворения в клозете — через агрессивные влечения, данные в снах героя,— кончая нарциссическим слиянием человека и пистолета в финале по нарастающей идет процесс вытеснения комплексов (интеллигентских, творческих, социальных, половых) в сферу, где властвует и диктует свой закон оружие.

рвавшись в квартиру, близкие не находят Макарова — ни живым, ни мертвым. Окно распахнуто, но за окном, на брусчатке лежит пистолет. И звучит сакраментальная фраза, с которой начался фильм: «Макаров» нужен?» Двойники сливаются в одно целое, безмолвный «ган» обретает человеческий голос.

Подобный открытый метафорический кульбит был немалым риском. Спрямляя

Начальник тюрьмы — В. Смирнов, Макаров — С. Маковецкий, Цветаев — В. Ильин

Людские обоймы

Финал фильма оснащен занятным мультиаттракционом: мы видим «макарова» в разрезе с вставленными в его обойму живыми людьми вместо пуль. Чья-то огромная рука взводит курок, и в дуло пистолета по очереди отправляются персонажи картины. Звучат один за другим выстрелы, наступает черед Макарова, теперь он готовится к головокружительному броску в никуда. Выстрел — и загадочным образом исчезают оба: герой и его двойник[4]. Вомысль фильма, он грозил свести ее к популярным сегодня тенденциям типа: «В оружии есть что-то мистическое, и рано или поздно оно стреляет». Или: «Это не герой стреляется, а окружающий мир убивает его». Что справедливо, но делает по сути ненужными все нагроможденные вокруг да около построения.

Однако Хотиненко не случайно процитировал среди прочих пророческое стихотворение Гумилева «Рабочий» — про пулю, им отлитую, что «отыщет грудь мою» и «меня с Землею разлучат». Режиссер предложил убедительную современную интерпретацию образа «стреляющей реальности». Собрав рассыпанные по его прежним фильмам удачные фрагментарные находки, он сцементировал их энергичным целенаправленным усилием, сделав существенный шаг на пути индивидуального осмысления жанра и стиля. Новый предложенный вариант «патриотической эк-

[4] Между прочим, эта мультипликационная вставка косвенно свидетельствует о связи основной темы фильма с эротикой. Вспоминается ранний беззаботный Вуди Аллен с его комедией «Все, что вы хотели знать о сексе, но боялись спросить». Только там человекообразные существа перевоплощались не в пули, а в ракеты-сперматозоиды.

лектики» — с участием лубка, гиньоля и обязательного стеба — оказался «к лицу» и самому режиссеру, и сегодняшнему кинематографу в целом.

Он был бы, вероятно, еще успешнее, если бы не рудименты жанровых химер, что заполонили нынче кинематограф — тоже под видом постмодернизма. Химеричной выглядит вся линия, связанная с фатальной Марго: по пути из сценария в фильм девушка потеряла профессию (стриптизерка), а с ней и хоть какую-то меру аутентичности[5]. Вообще в части, касающейся инфернальных «хозяев жизни» (включая мафиози-мецената Савву Тимофеевича), все становится каким-то приблизительным и неточным — как стрельба Макарова в тюремном тире: мимо мишени.

И причина мне видится в том, что «знаковое» мышление здесь вытесняет художественную плоть как характеров, так и читаемых за ними жанровых обертонов. Марго — посланница «мело», а Савва Тимофеевич — «крими»; оба жанра нужны фильму для полноты мозаики и больше ни за чем. В полнокровном виде они все равно не существуют, а потому и являют собой призраки, химеры, не способные к самостоятельной жизни, обреченные на маргинальность.

Напротив, удача, заложенная в сценарии картины, связана с многофункциональностью центральных характеров и сюжетных линий — а это и есть главный принцип постмодернизма. Таких удач по меньшей мере две, а то и три; для такого монофильма, как «Макаров», это немало.

Сам главный герой на тонкой грани двух разных эстетик сыгран Сергеем Маковецким. Лирическая открытость, типичная для 60-х, блокируется осторожностью и дистанцированием, к которым взывает новый жизненный и художественный опыт. Макаров в фильме моложе, чем в сценарии; он скорее совмещает в себе, нежели противопоставляет, две эпохи. Актер взирает на передряги своего героя с доброжелательной усмешкой, не скрывая симпатии, но не делая из них вселенскую трагедию.

В результате жанр всей картины довольно удачно локализуется на отметке «параноидальной драмы».

Функция Василия Цветаева ясна — еще больше забытовить «тему духовных исканий», подправить драму комедией. Но прекрасный, как всегда, В. Ильин не лепит дурака и простофилю, в его герое чувствуется даже более зловещий отголосок все той же паранойи, загнанной внутрь, мимикризированной, упрятанной за панцирем самозащиты. Сцена устроенной двумя друзьями пьянки и их импровизированный диалог в теплице («Я — коза, а ты — целлофан») не просто трогательны, но облекают живой материей «знаковое» распределение ролей.

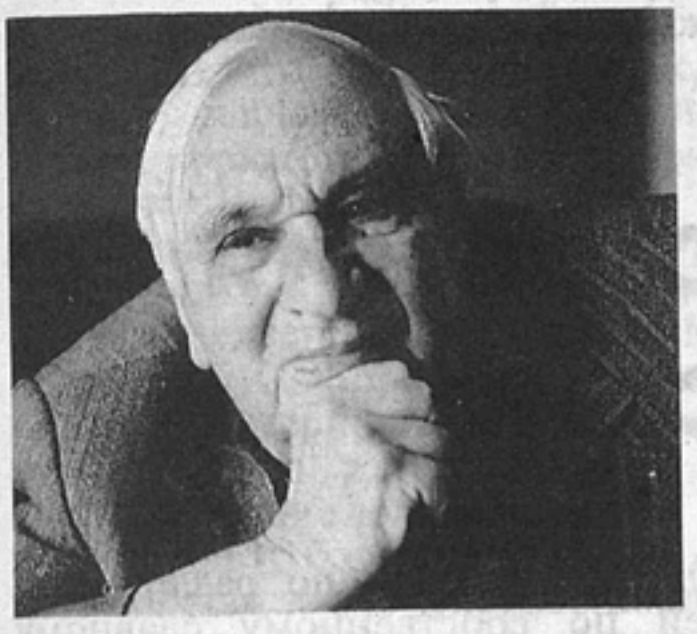
В меньшей степени удалось «одеть» подобной материей супругу Макарова Наташу. Елена Майорова играет ее точно, но чересчур заданно — как пародию на некую уже виденную «жену», «мать», бывшую школьную красотку, сдвинутую на поэтических ритмах.

В связи с «линией Наташи» — но не только — фильм Хотиненко обнаруживает некоторые черты общности с другой картиной, вызвавшей такую характерную сегодня зрительскую реакцию, как «негативный интерес». «Жизнь с идиотом» Александра Рогожкина — экранизация рассказа Виктора Ерофеева, — в сущности, развивает тот же самый сюжет об интеллигентах, точнее, паре интеллигентов, одержимых чувством вины и манией страдания, а в результате позволяющих помыкать собой всяческому быдлу. Попытки выхода из этого противоречия приводят (в том числе и самого Рогожкина, начиная с «Караула» и «Чекиста») к какой-то болезненной загипнотизированности насилием.

Темы и сюжеты Рогожкина и Хотиненко сходятся; стили, интонации и жанры — никак.

Рогожкин культивирует объективный, протокольный стиль, характерный для раннего Абдрашитова, только на куда более жестоком материале. Даже его гротески леденят душу провокационным вуайеризмом. Хотиненко вместе с оператором Евг. Гребневым (увы, ныне уже покойным) строят несовершенный, но все-таки теплый мир, где есть место и скрытой романтике, и скрытой ностальгии. Сквозь эксцентрику и стеб, нарциссизм и паранойю у «дедушки Хо» все-таки несомненно просвечивают неизжитые «вечные ценности».

[5] Видимо, режиссеры ищут в Ирине Метлицкой тип универсальной «Фемины» — гранд-дамы, музы и шлюхи одновременно. Находят же абстрактность, чрезмерную даже для гротеска.



Е. И. Габрилович

Уходят последние из могикан. . .

Те, с кем связаны замечательные страницы отечественного кинематографа, его гордость, его слава.

Впрочем, представить себе в победоносном сиянии этой славы, в золотом венце триумфатора Евгения Иосифовича Габриловича невозможно. Хотя художественный успех неумолимо поднимал его по лестнице, ведущей вверх, Габрилович как бы заслонялся от мощного света юпитеров, не стремился взойти на пьедестал, предпочитая более скромное место труженика искусства.

Наверное, это была лучшая позиция для художника. Недаром она позволила столько увидеть, познать, воплотить...

Родившись в канун двадцатого столетия, Евгений Иосифович стал свидетелем и участником его исторических событий, бурных катаклизмов, героических драм и трагических парадоксов. Зоркая наблюдательность дала возможность запечатлеть эпоху в ярких, точнейших деталях и подробностях, проникновенный, сопереживающий взгляд высветил человека этой эпохи — ею созданного и взращенного. Писатель никогда не вставал «над», он оставался внутри потока событий и столкновений и потому пробивался в своем творчестве к истинным коллизиям жизни и подлинным ее конфликтам. Пробивался? Да, разумеется, и не только через внешние препоны, но сквозь привычную самоцензуру, тот осточертелый требуемый «баланс», к которому годами приучали художника, приковывали его мозг и руки.

«Конечно, я тоже обструган, но не обструганней прочих. В чем-то я все же остался самим собой, хотя меня долго вели под уздцы. Я прожил пристойно». Если вспомнить, в какие времена это удалось, цена сказанному возрастет намного. Тем более что Евгений Иосифович не имел высоких покровителей, не был обласкан сверху — звание заслуженного деятеля искусств он получил лишь в год своего семидесятилетия, а Героем Социалистического Труда стал десятилетием позже. К счастью, творческая энергия Габриловича да и сам образ его существования в жизни и искусстве не зависели ни от каких «Гертруд». И конъюнктуре не были подвластны...

— Весь век я занимался кинематографом, но любил только литературу,— не раз говорил Евгений Иосифович.

Кинематограф, однако, не изменял своим чувствам к любимому автору — слишком значителен вклад этого художника в киноискусство. Равно как и в литературу. И тем не менее, какие же потери несла наша культура, если только на склоне долгих лет жизни писатель почувствовал настоящую свободу — «стало возможно писать и думать».

Пришли новое дыхание, новый прилив сил, потребность скорее высказать все то, что подспудно копилось в душе. Мы в редакции, которая была тесно связана с Евгением Иосифовичем давней дружбой и совместной работой, хорошо это ощущали. Все чаще и чаще в последние годы раздавались телефонные звонки Габриловича, и он, словно смущаясь собственной плодовитости, сообщал, что вот, мол, есть кое-какие заготовки, может быть, они подойдут... «Заготовки», разумеется, подходили, и на страницах журнала одно за другим появлялись новые творения Евгения Габриловича. Их автор, как всегда, не был уверен, годится это или не годится, а читатели с жадностью набрасывались на то, что выходило из-под пера писателя — талант не оскудел, рука оставалась крепкой, голова светлой.

Последнюю свою публикацию в журнале «Искусство кино» Евгений Иосифович уже не увидел...

Мы же склоняем головы, прощаясь с нашим мудрым другом и постоянным автором. Помним: специальный приз Союза кинематографистов «Ника» был вручен ему за честь и достоинство.

Сотрудники редакции

Н. Сиривля

«Киношок»: отношения с действительностью

Анапский фестиваль «Киношок», который уже второй год подряд проводится под занавес купального сезона на российском побережье Черного моря,— мероприятие, в общем, достаточно необязательное. И это одно из его основных достоинств. Здесь нет сумасшедшей тусовки, ощущения, что на твоих глазах решаются судьбы мирового и отечественного кинематографа... Можно спокойно загорать, есть фрукты, лениво смотреть кино во второй половине дня... «Киношок» — это просто маленький фестиваль, где показывают фильмы, по разным причинам выпавшие из поля зрения большого — Государственного, Открытого российского и т. д. Сочинского кинофестиваля. Выпавшие то ли в силу своей географической удаленности от столиц, то ли по причине эстетической и этической маргинальности, то ли просто по времени не успели...

Фильмов на сей раз было немного. Собранные с миру по нитке, они образовывали достаточно пеструю, но редкого плетения ткань, сквозь просветы которой печальные проблемы нашего кинематографа просвечивали как-то особенно явно.

И, пожалуй, главной была проблема достаточно драматичных отношений нынешнего кино с реальностью. Похоже, одним из основных устремлений сегодняшнего кинематографа является стремление убежать от действительности куда-нибудь подальше. Несмотря на немногочисленность представленных в программе фестиваля названий, мы могли наблюдать целый набор различных вариантов современного кинематографического эскейпизма. Герои фильмов пытались убежать в Париж («Окно в Париж» Ю. Мамина) и в прошлое («Стрелец неприкаянный» Г. Шенгелия), скрыться в мире излюбленных кинематографических впечатлений («Никотин» Е. Иванова) или, на худой конец, избавиться от неразрешимых житейских проблем путем смены сексуальной ориентации («Сотворение Адама» Ю. Павлова)... Ясно различимой ностальгией по собственному славному прошлому эпохи кочегарок и ритуального поклонения Бахусу проникнут мультфильм «Митьки никого не хотят победить»... Вполне удавшимся побегом в пространство иной кинокультуры можно счесть фильм Игоря Минаева «Наводнение», который, на мой взгляд, является преимущественно достоянием французского, а не русского кино...

Это повальный эскейпизм — свидетельство разрушения каких-то сущностных для искусства, для любой экстетической системы связей между «я» и «не-я», между личностью и ее миром. Не находя себе места в наличной реальности, да и не пытаясь его искать, человек моделирует для самовыражения некий иллюзорный, суррогатный образ мира, в который укладывается его представление о самом себе. Сей образ чаще всего не оригинален, он заимствован либо из сложившихся ранее, либо из параллельно существующих художественных систем. И сегодняшнее кино сводится по большей части к имитации, более или менее профессиональной, созданного другими чужого мира. Имитацией жанра, который превращается в достоверно раскрашенную, но бездействующую модель самого себя, имитацией философского авторского глубокомыслия, на деле оборачивающегося скандальной конъюнктурой.

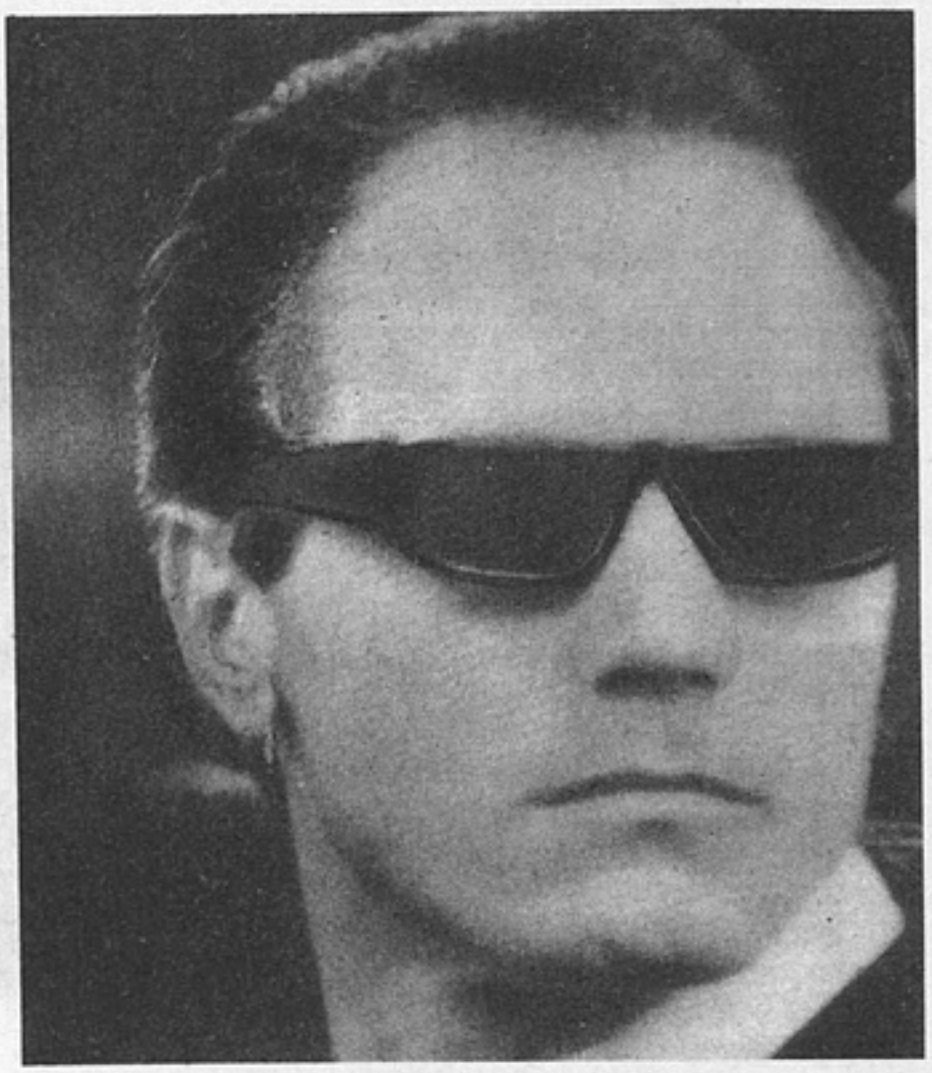
Так, второй сквозной темой «Киношока-93», оправдывающей в какой-то мере его название, была тема мужского гомосексуализма. В прошлом году она развивалась преимущественно на уровне тусовки, ныне, вытесненная из жизни по требованию властей казачьего края, тема бурно расцвела на экране. В трех или четырех картинах мы видели нескрываемое, подробно и со вкусом изображенное любовное влечение мужчин друг к другу. Однако каждый из режиссеров утверждал, что ставил кино не «про это», напротив, его вол-

новали возвышенные философские проблемы. Так что гомосексуализм служит сегодня в нашем кино образной основой метафорического экранного философствования. В фильме «Жизнь с идиотом» А. Рогожкина он служит метафорой социального насилия и мазохистских комплексов интеллигенции; в картине «Мне скучно, бес...» Ю. Борисова — весьма оригинальной интерпретацией темы устремления к «вечно женственному»; способом общения с ангелом-хранителем и обретения Любви (с большой буквы) в «Сотворении Адама»... Это своеобразная философия, сводящая плоское и обыденное к еще более плоскому, но модному и скандальному. За всем этим стоит в большей или меньшей степени осознаваемый пафос ресублимации — последовательного низведения любых проявлений духа к формам извращенной телесности.

В результате кинематограф моделирует образ реальности, в котором вообще не находится места для явлений, выходящих из разряда грубой и очевидной материальности. И автор и зритель оказываются здесь внутри ситуации духовного коллапса, когда процесс внутреннего освобождения развертывается как процесс раскультуривания и расчеловечивания человека. Кино наше не столько анализирует эту ситуацию, сколько воспроизводит ее невольно, независимо от авторских намерений и исходных нравственных установок.

В картине «Жизнь с идиотом» (о ней наш журнал уже довольно подробно писал)[1] пафос ресублимации оказывается инструментом глумливого разрушения интеллигентского мифа. Все, что отличает «интеллигентного человека», как носителя некоей культуры: идеи, бесконечные разговоры, непонятные слова, значение которых можно узнать лишь при помощи энциклопедического словаря,— проваливается здесь в сладострастную бездну Вовиного, «идиотского» односложного «Эх»!.. Человек делается трудноразличимым придатком собственных половых органов...

Но и в фильме Владимира Хотиненко «Макаров», несмотря на то что задача ставилась вроде бы противоположная — задача реабилитации шестидесятнически-семидесятнической интеллигентской мифологии и открытого противопоставления ее новой системе отношений и ценностей,— результат получается на удивление сходный. Воспользовавшись в качестве отмычки пистолетом системы Макарова, создатели картины проникли в мир вытесненных сексуально-агрессивных инстинктов, лежащий под порогом сознания простого советского интеллигента. И воссозданное на экране победоносное наступление «Ид» на картонные бастионы идеального представления окружающих и самого героя — поэта Макарова — о себе,



"Никотин"

невольно обнажает полное отсутствие «Я», полное отсутствие личности в этой психологической конструкции. Обнажает «накожный», поверхностный характер той интеллигентской культуры, которой грозит сегодня уничтожение.

Поскольку фильм «Макаров» — кино, имеющее весьма непосредственное отношение к действительности да и сделанное к тому же весьма искусно, жюри «Киношока» после долгих колебаний присудило ему Гран-при. Однако нужно признать, что на этом фестивале жюри оказалось в достаточно сложной ситуации. На фестивале было всего три фильма, очевидно, достойных каких-то наград, но все три — совершенно разные. Нужно было выбирать не столько между картинами, сколько между принципиальными тенденциями

[1] См.: «Искусство кино», 1993, № 12.

развития отечественного кино. Между откровенной ориентацией на зрителя и достаточно примитивный уровень реакций на социальную действительность в фильме Ю. Мамина «Окно в Париж», отточенной классичностью европейского стиля в «Наводнении» И. Минаева, являющем собой пример столь чаемой нами интеграции в европейский кинопроцесс, правда, ценой абсолютного выпадения из кинопроцесса российского, и, наконец, картиной «Макаров», заставляющей вспомнить почти забытый ныне жанр «проблемного кино» на морально-нравственную тему.

Как уже было сказано, жюри выбрало «Макарова», но вот чего оно уж вовсе не смогло переварить, так это работы исполнителя заглавной роли Сергея Маковецкого. Макаров Маковецкого — блистательно сыгранное пустое место. Здесь нет ни судьбы, ни характера, ни личности, ни даже социальной типажности. В каждой новой сцене перед нами совершенно другой человек, каждую новую ситуацию проживающий, однако, со всей присущей этому актеру эмоциональной импульсивностью. Жюри, состоящее в основном из актеров, воспитанных по системе Станиславского, примириться с такой трактовкой образа было не в состоянии и отдало приз за лучшую мужскую роль актеру В. Ильину, сыгравшему в «Макарове» пусть и второплановую роль, зато создавшему образ рыцаря без страха и упрека, что называется, цельной личности. Приз за лучшую женскую роль получила Изабель Юппер за фильм «Наводнение». Юрий Мамин был удостоен приза за лучшую режиссуру, а Игорь Минаев — специальной премии «за чистоту стиля».

Как мы помним, на Сочинском кинофестивале в Большом конкурсе были отмечены и премированы главным образом фильмы, представляющие тенденцию «ретро», поставленные в эстетике культурной мифологии советского кино 70-х годов — «Анкор, еще анкор», «Русский рэгтайм», «Ты у меня одна»; это, по всей видимости, единственная на сегодняшний день устойчивая художественная система, равно внятная публике, профессионалам и критикам. Фестиваль «Киношок» решением своего жюри выдвинул на первый план иные художественные тенденции, проблематичные, спорные, но все же достаточно наглядно отражающие процессы, происходящие в нашем кино.

В этом, в возможности выдвижения и обнародования иной, альтернативной точки зрения на кинопроцесс и заключается, возможно, культурная необходимость существования второго по значимости российского кинофестиваля. Благодаря такой установке, он будет, по всей вероятности, существовать и впредь, со временем более точно определяя свою эстетическую программу, стиль и круг попадающих в поле его зрения явлений киноискусства.

"Наводнение"

Отчего скучно с бесом

Для начала воздадим должное режиссерской смелости Юрия Борисова.

В постмодернистскую эпоху он экранизирует вторую часть «Фауста» Гете, написанную последовательно романтически.

В конце XX века — времени распыления, деперсонификации Зла, следуя немецкому гению, выводит на свет Мефистофеля.

В разгар «метафизического бунта» (Е. Стишова) в нашем кино заставляет зрителя встретиться с Абсолютом, то есть с Господом Богом.

И, наконец, презрев все кинематографические законы и не обращая внимания на печальные прецеденты (фильм «Пой песню, поэт» Сергея Урусевского, например), строит всю картину на последовательной декламации — Олег Борисов в роли гения Зла (а заодно по совместительству и его антипода) читает перевод Б. Пастернака прямо в кадре.

Говорят, Юрий Борисов — как можно догадаться, сын гениального актера — талантливый театральный и балетный режиссер, поставивший в Питере несколько интересных спектаклей. Этому можно поверить, ибо он делает все, чтобы собственно кино не состоялось: перед нами огромная декорация, загромождаемая то колоннами, то железными трубами, то скалами, то чем угодно, а эпизод «кухня ведьмы» снят с оглядкой на топику коммунальной квартиры. Стихи набегают друг на друга волна за волной, вы не успеваете не то что осмыслить, но даже понять их, возникают и проваливаются новые лица (остается в памяти лишь Император в выразительном исполнении Андрея Харитонова) — и при всем при том темп вязнет, поскольку динамика физического действия не подкреплена динамикой монтажного мышления.

Самое невероятное — гомосексуальная интерпретация темы «вечной женственности», а также публицистическая актуализация Гете, когда речь идет о всеобщей продажности и рыночной экономике. Упоминаются даже «депутаты», имевшиеся, как сказал режиссер, в одной из редакций перевода. Но звучит все это невероятно комично — как во времена ранней Таганки, когда торжествовала по крайней мере другая эстетика — брехтовская.

Разбирать такое кино практически невозможно, ибо оно, собственно, не предполагает кинематографа. Это заснятые на пленку режиссерские заготовки к черновым «прогонам» некоторых сцен. Снять вторую часть «Фауста» без лемуров, без Филемона и Бавкиды, вообще без «мгновенье, ты прекрасно — остановись!» — надо уметь. Все хаотически движется и при этом странно статично, как всегда бывает в декорациях.

Что же касается Олега Ивановича Борисова — полагаю, ему помешала (в данном случае) сыновняя любовь и пиетет дебютанта-постановщика. Мефистофелю в фильме просто *нечего делать*. Он говорит, ходит, прыгает, улыбается, ухмыляется, скорбит, но *не играет*. Он — резонер. Психологической интуиции Борисова-отца просто не на что опереться, а мизансцен для него сын не придумал, и роль исполняется «сама по себе».

Провал, однако, столь оглушительный, что уже привлек к себе внимание. Стоит начать сначала, с чистого листа, и поставить не «глобалку», а простенькую историю. С Олегом Борисовым, разумеется.

Андрей Шемякин

«Мне скучно, бес» (по мотивам А. С. Пушкина, И. В. Гете и Т. Манна). Сценарий и постановка Ю. Борисова. Оператор В. Шевцик. Художники С. Шемякин, В. Птицын, В. Шевцик. Костюмы из коллекции К. Филипповой. Музыка Людвига ван Бетховена. Антреприза Олега Борисова и Акционерный банк «Деловая Россия». 1993.

«Гениальная» афера

Фильм «Стрелец неприкаянный» — образец кино, порожденного процессом гиперинфляции, ностальгической тоской по старым ценам, к которым хочется вернуться с кипами денег, фигурирующих в новой реальности. Именно это желание предлагают нам удовлетворить авторы фильма, сюжетной основой которого является «гениальная» афера по скупке в прошлом на современные деньги единственной непреходящей в нашей жизни ценности — золота. Итак, фантастический детектив. Герой-диссидент возвращается из эмиграции к умирающему деду-профессору. От него узнает, что в подвале старой заброшенной дачи существует «коридор времени», ведущий из 90-х прямо в 60-е. Прихватив с собой чемодан скопившихся у деда вышедших из обращения денег, герой с помощью сообщницы-продавщицы ювелирного магазина начинает скупать золото в огромных количествах. Его начинают преследовать: в 60-х милиция, в 90-х мафия. Обложенный со всех сторон, он непонятно каким образом с помощью все того же коридора попадает обратно в Париж, где и начиналось действие фильма.

Нужно сказать, что элементы этой лихо задуманной сюжетной конструкции пригнаны друг к другу достаточно слабо, ни одна из коллизий не развернута, не дожата здесь до конца. Все они присутствуют на экране в назывном, декларативном порядке, будучи неспособными подчинить действие фильма сколько-нибудь последовательной бытовой, психологической или фантастической логике.

Та же эклектика и разболтанность наблюдается и на уровне режиссуры. Затянутый пролог в духе европейских эпизодов «застойных» политических фильмов Бондарчука или Алова с Наумовым: грустный, страдающий от ностальгии русский интеллигент на фоне Парижа, являющегося, в свою очередь, предметом ностальгии снимающих все это художников. Потом, когда действие переносится в Россию, бытовые эпизоды, отмеченные отсутствием какого-либо выраженного стиля, сменяются сценами, откровенно позаимствованными из американских гангстерских саг и фантастических боевиков. Плюс к этому эпизоды, относящиеся к 60-м годам, снятые в манере весьма поверхностно воспроизведенного «ретро».

Хорошие актеры, занятые в этом фильме, в первую очередь В. Ильин, Т. Догилева, Н. Пастухов, оказываются в достаточно сложном положении. Пастухов, играющий деда, занят лишь в одном эпизоде, его актерская работа погоды не делает. Остальные же вынуждены играть нечто совершенно абстрактное, независимое от движения сюжета. Ильин играет не вполне мотивированное превращение слабого, опустившегося, безвольного человека в супермена, готового драться за себя до конца и с мафией и с милицией. Все остальные характеристики образа размыты, они как бы не в фокусе: как соотносятся друг с другом его диссидентство, принадлежность к журналистской профессии и ясно различимый в отдельных эпизодах блатной налет; фатовские замашки, чистая любовь к продавщице ювелирного магазина, а также запутанный драматизм его отношений с бывшей женой,— остается только гадать. Татьяна Догилева, играющая эту самую несчастную жену, которая теперь вышла замуж за крутого миллионера, весьма профессионально изображает на экране стервозность и тяжелую депрессию, происхождение которой тоже не совсем ясно. Остальные исполнители, за исключением романтической и чистой продавщицы,— просто статисты. В этой пустоте усилия основных актеров выглядят еще более тщетными.

Никаких особых изысков по части операторского и изобразительного решения в фильме также нет.

Для того чтобы «Стрелец неприкаянный» стал нормальным жанровым фильмом, требовалось, по всей вероятности, только одно — самостоятельное творческое усилие авторов по приведению в эстетическое единство всех задействованных здесь элементов. Без этого, «на халяву», только за счет использования чужих достижений полноценное развлечение, как выясняется, тоже сделать нельзя.

Н. Сиривля

«Стрелец неприкаянный»
Автор сценария А. Тимм. Режиссер Г. Шенгелия. Оператор Д. Фатхулин. Художник Л. Шенгелия. Композиторы В. Мягких, В. Людмер. Звукооператор С. Урусов. Киностудия «12 А» (Россия), «Стайчерз Продакшнз, Инк.» (США) при участии «А. Л. Продюксьон» (Франция). 1993.

Пустой звук

«Сотворение Адама» — режиссерский дебют петербургского критика Ю. Павлова — фильм, производящий по меньшей мере двойственное впечатление. Картина несет на себе явные признаки борьбы со сценарием: сценарий был из жизни педерастов, режиссер же пытался воплотить «вендерсовский» сюжет общения человека с ангелом.

В результате зритель оказывается на распутье и в полном недоумении: что такое ему показы-

вают? С одной стороны, мы видим мужественно-прекрасного человека (С. Баландис), у которого не складывается семейная жизнь: жена его ни в грош не ставит, детей от него не рожает, скандалами замучила; на работе влюбленная сослуживица (А. Неволина) неудовлетворенно смотрит ранеными глазами, плюс к тому служебные неприятности и полное отсутствие перспектив... Иными словами, проблема мужской самореализации. С другой стороны, появляется белокурый херувим (С. Виноградов) с родинкой на верхней губе, в умопомрачительном заграничном костюме, на не менее умопомрачитель-

ной спортивной машине и начинает нашего героя весьма откровенным образом соблазнять.

Видимо, для того чтоб зрители не подумали, что это случайность, что они что-то не так поняли, в картину вводится еще один персонаж (А. Стриженов), которого наш герой спасает на пустыре от каких-то подонков. Этот так прямо о себе и заявляет: «Да, я педераст!» Тут уж не единичный случай — целый мир, особая реальность открывается герою и затягивает, завлекает его с неумолимой силой. Он пытается сопротивляться: иронизирует, ругается, хочет убежать от своего благодетеля, завезшего его по ходу дела в какой-то заброшенный ангар и показавшего чудо техники — вечный двигатель. Тут, собственно, и выясняется, что благодетель состоит в небесной иерархии. Герой понимает, что не убежать. И сдается.

После этого черный костюм ангела вдруг становится белым, и начинается другая история — история любви: ужин при свечах на берегу моря; томная сцена в некоем таинственном жилище, сопровождаемая классической музыкой, чтением Апокалипсиса, репродукцией фрески Микеланджело «Сотворение Адама» и медленным взаимным раздеванием ангела и героя... Герой погружается в глубокий, сладостный сон. «Что это было?» — спрашивает он, проснувшись. «Любовь...» — отвечает ангел.

По всей видимости ангел, рискуя своей небесной репутацией, спустился к герою, чтобы пробудить в нем способность любить. Теперь у него начинается новая жизнь.

Новая жизнь обозначается долгим проходом героя по утреннему рассветному городу, сценой с какими-то бомжами в пивной, дракой с давешними хулиганами, от которых его спасает тетка-алкоголичка, подозрительно похожая на его жену: то ли жена от горя спилась, то ли актрису И. Метлицкую нарядили в старое пальто, сапоги-чулки и нарисовали фингал под глазом, чтобы герой мог ее пожалеть в таком виде; потом идет посещение разрушенного дома детства, где герой находит ту самую пластинку с репродукцией Микеланджело на конверте, и, наконец, окончательно сотворенный Адам возвращается в тихую семейную гавань, где его ждет покорная, любящая беременная жена...

Что это такое? Конкретно-психологический и небесно-метафорический сюжеты находятся в этой картине в столь очевидном противоречии, что вся конструкция могла возникнуть лишь как результат особой аберрации сознания, полного несовпадения непосредственно житейского опыта и извне усвоенных идеологем. Ход мысли, очевидно, был такой: если у человека проблемы, помочь ему может только Любовь. Но, сменив одну женщину на другую, он любви не находит: те же требования, пусть и невысказанные, то же чувство вины и собственной несостоятельности. Значит, любовь — это... ну сами понимаете. Не будем уточнять, намекнем только в какой стороне искать... И вот, прогулявшись в эту сторону, человек познает наконец Небесное чувство — Дар ангелов, который и делает человека человеком, полноценным мужчиной, Адамом, способным дать женщине счастье, и прочая, прочая. Короче, чтобы иметь детей, необходимо стать педерастом.

Но, конечно, в картине вывод этот не сделан. Она и существует-то исключительно благодаря тому, что сознание автора не в силах охватить всю глубину и сложность данной философской конструкции и вязнет в тумане намеков и недоговоренностей.

Собственно, то же отсутствие целостности, всеобъединяющей творческой интенции обнаруживает себя и на уровне эстетики фильма. Ползучий эмпиризм старых добрых ленфильмовских производственных лент с подробно воссоздаваемой фактурой малогабаритных квартир, заводских проходных, КБ, директорских приемных и кабинетов вдруг сменяется пустынными пейзажами и стерильно-модерновыми интерьерами, являющимися излюбленной визуальной средой массовой американской продукции. Фантастическая вечеринка на берегу моря, где люди в масках за столиками наблюдают танец некоей престарелой танцовщицы в стиле «фламенко», «вендерсовские» — не имеющие

«Сотворение Адама»
Сценарий В. Маслова, В. Москаленко. Постановка Ю. Павлова. Оператор С. Могильский. Художник М. Суздалов. Композитор А. Сигл. Киностудия «J. Kamandar» при участии киностудии «Нева». 1993.

отношения ни к сюжету, ни к атмосфере происходящего в данной картине — многозначительно-медитативные движения кораблей по заливу, самодостаточные операторские находки в эпизоде утреннего возвращения (оператор С. Могильский) — все это словно из разных фильмов.

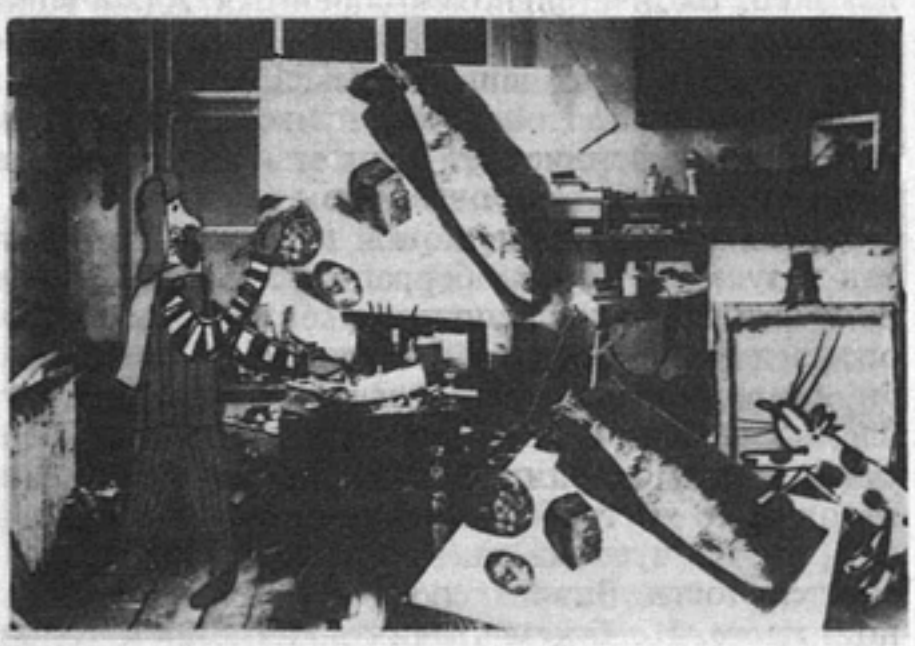
В общем, грустно, философски-многозначительно, красиво и пошло. Откровенная имитация духовности, слепок сознания, для которого такие вещи, как любовь, ангелы, Дух Божий, творящий человека, существуют лишь в качестве отвлеченных понятий и которое даже не подозревает, как они выглядят, будучи воплощенными в реальности здешнего бытия. И поэтому художественные воплощения, которые режиссер придумывает для них, оказываются в столь радикальном несоответствии с их подлинным существом.

Н. Сиривля

Митьки уже никого не хотят победить

Все. Последний раз пишу о митьках.

Покойный был толстым, веселым и бородатым мужчиной, асексуальным и вопиюще некиногеничным. Он любил сестренок и котов-оттяжников, а также музыку Бориса Гребенщикова. В сентябре покойник собирается торжественно отметить свое десятилетие, а пока что воздвиг веселенький надгробный памятник-мультфильм под названием «Митьки никого не хотят победить, или Митькимайер».



То, что движение обречено распасться на отдельных, хотя и очень хороших художников, стало ясно уже тогда, когда поэт Виктор Кривулин по-доброму назвал «съездом победителей» встречу с народом тех самых митьков, которые, как известно, «никого не хотят победить». И когда Дуньку, пардон, братков пустили в Европу под прицелом кинокамеры Алексея Учителя, хэппенинг перестал быть таковым, покатившись по четкому сценарию. Отскакивающие от зубов митьковские реплики от многолетнего употребления стали в зубах застревать. Тельники и троекратные поцелуи превратились в необязательный довесок к хорошей живописи Мити Шагина, Александра Горяева, Саши и Оли Флоренских, к хорошей прозе Владимира Шинкарева. Перед смертью покойник решил выйти в открытый космос и зафиксировать на кинопленке свое всемирно-историческое значение. После чего гуру движения поступили на курсы анонимных алкоголиков в американской глубинке и закончили их с красным дипломом. Митьки больше не пьют. Спи спокойно, дорогой друг.

Закономерно, что последний шедевр митьковства — именно фильм. Как настоящие художники, они остались детьми, для которых сеанс в пионерлагере, сельском или армейском клубе — священнодействие, таинство. Участие в массовке множества ленфильмовских лент не только средство «деньжат по-легкому срубить», но и приобщение к миру «звезд», где можно потыкать пальцем в живого Никиту Михалкова, облобызать Ежи Гофмана или выпить на брудершафт с классиком митьковского кино Владимиром Хотиненко. Сняв «Митькимайера», они, наконец, приобщились в полный рост.

Елена Стишова уже выделяла на страницах «Искусства кино» определенную тенденцию (С. Сельянов, С. Овчаров, В. Хотиненко — набор вполне митьковский), ориентированную на анализ русского национального характера, естественно, без черносотенных извращений. «Митькимайер» должен занять одно из первых мест в ряду экранных притч об Иванушке-дурачке. Пересказывать блестящие находки Шинкарева бессмысленно. Напомню только, чтобы не быть голословным, историю о том, как пассажиры трансатлантического теплохода спасали тонущую женщину. Чемпион мира по плаванию, американец, утонул, не доплыв десяти метров. Француз, чемпион по прыжкам в воду, не доплыл четырех. Страдающий водобоязнью и не умеющий плавать митек вылез из кочегарки, скинул портки и валенки, прыгнул за борт и камнем пошел ко дну. Что тут прибавить?

Стихия митьков — ностальгия. Ностальгия по

«Митьки никого не хотят победить, или Митькимайер»
Сценарий В. Тихомирова, В. Шинкарева. Режиссер А. Васильев. Художник А. Флоренский. Операторы И. Тиктинская, И. Ершова. Композитор Б. Гребенщиков. Аниматор М. Якушкина. Персонажи фильма: Д. Шагин, Флореныч, Фил (участники группы художников «Митьки»). Киностудия «Троицкий мост» и Санкт-Петербургская кинокопировальная фабрика. 1992.

всему: по крутой прямоте Глеба Жеглова и галантности георгиевских кавалеров, по матерому напитку «Горный дубняк» и романсам Вертинского, по Елисейским полям и трущобам Петроградской стороны. Теперь к этому списку добавится ностальгия по самому митьковству. И в ней с художниками объединится все сознательное население России. Ведь они воплотили коллективный демократический опыт страны, единый для ночного сторожа и философа-буддиста, работяги у пивного ларька и режиссера в модном пиджаке. Как Крис в «Великолепной семерке», митьки могут спросить сами себя: «Враги? Врагов нет»,— и поправиться: «Живых врагов нет». Грустно.

Лучше, чем «Митькимайер», движение ничего не создаст. В таком стиле можно наснимать еще сотни фильмов, но только зачем? Рисованные и пластилиновые персонажи кружатся в хороводе с фотографиями, репродукциями картин, вырезками из журналов и кадрами старых фильмов так, что глаза зрителя разбегаются в стороны: каждый миллиметр кадра наполнен автономным, непрерывным, остроумным движением. На самом деле, вовсе не митьки ввели в отечественный кинематограф такой стиль. Они легализовали, подняли на уровень «Большого стиля» радикальные опыты подпольной анимации 1980-х годов, которыми кто только не увлекался: от Олега Котельникова и Сергея Добротворского до «Школы инженеров искусства». Митьки же исчерпали стиль, поставив яркую точку в его финале.

«Митькимайер» обрекает этот стиль на массовую популярность, может быть, потому, что митьки свободны от любых идеологических ограничений используемой иконографии. Они любят любое изображение от кичевых открыток до Модильяни, от «Депутата Балтики» до «Охотников на привале», от Че Гевары до Государя Императора. Демократичность? Салонность? Постмодернизм? Всеяднее и любвеобильнее митьков быть нельзя. Они, как дети из фильма, дружно отвечают на вопрос учительницы «Что это за картина?» (на экране «Ночное кафе в Арле» Ван Гога): «Последний кабак у заставы». И кто посмеет сказать, что они не правы?

«Митькимайеру» повезло еще и потому, что художники фильма — дилетанты в анимации. Они не знают, как принято, и посему рисуют своих котов-оттяжников органично, естественно, как пишут картины. Неправда, что «перед смертью не надышишься». Накануне заката движение митьков вздохнуло полной грудью.

Михаил Трофименков

Все это было бы смешно...

Для меня главный парадокс нового фильма Эльдара Шенгелая «Экспресс-информация» заключен в том, что режиссер искрометный, изящный и элегантный снял фильм с тяжким дыханием. Автор фантасмагорических «Чудаков» и пародийных «Голубых гор» не потерял чувства юмора. Умение не страшиться гротеска, алогизма никак не оставило его. Другое произошло: из фильма ушла любовь. Как воздух из проколотого шарика. Теплый, солнечный свет лент Шенгелая угас.

«Экспресс-информация»
Сценарий Р. Чейшвили, Э. Шенгелая. Постановка Э. Шенгелая. Оператор Л. Ахвледиани. Композиторы Д. Кахидзе, В. Кахидзе. Звукооператор Г. Кунцев. Студия «Lileo Arts». 1993.

Вспомним: Эльдар Шенгелая всегда находил в своих фильмах протагонистов, которым, не таясь, отдавал свои чувства. Старый трогательный Пипино-«князь» в «Необыкновенной выставке», мудрый философ, творец невероятного летательного аппарата в «Чудаках», юный застенчивый правдоискатель в «Голубых горах» — улыбка любви, флер добра растушевали мягким сфумато несомненную иронию авторов в адрес своих избранников. Сегодняшнее полотно написано Шенгелая красками резкими, линиями колючими. Откачайте из осеннего пейзажа утреннюю дымку: получается картина ясная до прозрачной холодности.

И то сказать, кого любить в этом фильме? В этой галерее лжецов, проходимцев, воров, мошенников, тщеславцев, лицемеров, в лучшем случае, простаков, чья простота хуже воровства? Но ведь именно этих людей не случайно сегодня выбрал из потока жизни режиссер и вывел на сцену.

Именно на сцену. В новой работе Шенгелая еще более театрален, чем обычно. Интерьеры совсем как реальные, но либо лоснящиеся, вычищенные до последней пылинки (кабинеты

чинов, квартиры персонажей), либо усилиями художника доведенные до гиперболы ада и развала: цехи стеклотарного завода, холодильник мясокомбината. Мизансцены тоже простые, не вычурные, однако в большинстве своем сценические, фронтальные. Камера малоподвижна. Фонограмма нарочито отчетлива. Всего точнее стилю картины отвечает актерский ансамбль. Минимум психологизма, но и никакой «страсти в клочья». (за некоторыми огорчительными исключениями). Игра в «игру». Не жизнь на экране, а обозначение ее. Иногда даже позволяем жест «a part», взгляд, брошенный в публику: ну, как, мол? Шенгелая точно использует драматургический прием: независимым расследованием криминального дела занята в фильме некая телевизионная редакция во главе с красоткой-ведущей, являющей собой типичную телевизионную комбинацию общительности с глупостью. Ну, а коли большая часть действия в фильме происходит под объективом телекамер, то почему бы и не работать так персонажу-актеру: якобы на телекамеру, а на самом деле на зрителей в кинозале?.. В этом смысле едва ли не открытие делает в фильме с помощью режиссера Зураб Кипшидзе. Он играет в фильме две роли: главного героя-проходимца и его сановного опекуна, проходимца рангом выше. Воруют оба, расплачивается один. В этом вся разница двойников — не более... Минимум красок, меланхолично-замедленный ритм движений красавца-денди, все — в «полноги»: и триумфы, и поражения. Невозмутимость и наглая победительность, полная внеморальность — и все с элегантной небрежностью — такой тон выдержать в атмосфере «крутых» событий ленты не просто.

Пожалуй, «внеморальность» — ключевое слово. Тут, наверное, секрет холодноватой эстетики фильма. Моралист по самой своей природе, художник с определенными, пусть старомодными для кого-то романтическими идеалами, Эльдар Шенгелая, столкнувшись с тотальной порчей мироздания, как бы «обалдевает», замирает в этом царстве тотальной лжи и лицемерия. Восставать тут против аморальности нелепо. Это другой мир: за стеклом. Вне морали как категории. Что ж, тогда будем его рассматривать, как в колбе. Как естествоиспытатель. Бесстрастно.

Но Шенгелая и его коллеги не ограничиваются лишь наблюдением. Они еще и ставят в своей колбе опыты. «Нормальное» зрелище человеческой подлости уже не пробивает притупленного зрительского восприятия. Что ж, обратимся к фарсу. И тогда на заводе бутылок протянется прямой конвейер: от автоматов-изготовителей — к старухе, разбивающей только что сделанную продукцию о специальную стенку. И тогда на собрании по поводу смены директора завода хор рабочих затянет песню о солнышке и дождичке. И тогда тайник краденого обнаружится не где-нибудь, а в детском садике. Под радостные визги восторженных детей дяди-подследственные начнут драться, и все это будет происходить под бодрое музицирование в четыре руки, тут же на старом детсадовском пианино. А играть будут следователи-офицеры, ласково наблюдая за мордобоем жуликов.

Да мало ли абсурда можно вскрыть в любом факте нашей жизни?.. Впрочем, когда фильм перемежают чисто абсурдистские эпизоды с более «правдоподобными», возникает иной смех, я бы сказал, легкий, естественный. Двусторонний портрет очередных лидеров страны над головой хозяина кабинета: хозяин переворачивает его в зависимости от пристрастий визитеров. Тупое занудство постоянных делегаций «синих» (зеленых) и вечная имитация современным начальством «готовности к диалогу». Купюры, вложенные в бумаги, заверяемые нотариусом...

И все же надо сказать: мало мы смеемся в этом фильме. Умом понимаем: автор хочет, чтобы вот тут мы расхохотались, а нас «не забирает». Мелкий жулик Бесико в гневе таранит своей машиной ненавистный милицейский транспорт — ан, не весело. Из шоферской кабины грузовика, идущего из холодильника, выпадает одетая в шляпку свиная туша — как-то неловко... Не только по части юмора, но и в иных драматургических построениях проглядывает натужность, перст указующий. Гляди-ка, все как есть почетные граждане столицы оказались с грехами: не воровство, так адюльтер, не криминальность, так лицемерие... Малая дочь в семье с неправедно нажитым богатством... Что должна делать? Конечно, играть гаммы без устали, а папочка вознаградит этот труд полновесными ассигнациями. Новое «демократическое» начальство приезжает переизбирать директора завода — разумеется, все окажутся дураками покруче прежних... У фильма замедленный ритм, интрига не «летит», но тянется и иногда запутывается сама в себе.

Все так, но есть в картине, на мой взгляд, и истинные прорывы к искусству — скорее не в комическом, но в трагикомическом регистре. Так происходит, например, когда авторы фильма покушаются на вечные табу. Вернее, покушаются не они, но их персонажи. Таинства Рождения и Смерти — что может быть сакральнее и сокровеннее? Но только не во внеморальном мире. В мире этого фильма щупами ковыряют могилы — там ли покойник? — и перфораторы крушат надгробия. В мире этого фильма для сокрытия преступления надо задним числом забеременеть, и герой посылает возлюбленную в клинику для искусственного зачатия от неведомого донора. Может быть, самая горькая, сардоническая сцена фильма — это плач по мнимому мужу: мать покойника и беременная «невестка», впервые встретившись, совместно изображают скорбь в траурных одеждах над могилой, а с балкона соседнего дома снимают эту сцену вездесущие детективы. Воистину все на продажу!

...Изобретательный (может быть, даже чрезмерно) сюжет сделает еще несколько поворотов, перестрелка в телестудии не помешает тотальной амнистии всех арестованных, полосатые балахоны сменятся фраками, прозвучит очередная ода в честь Родины и Свободы, добродетель будет растоптана, порок восторжествует, и, во-

царившись снова в кабинетах, начальники повесят над головой портрет, где в раме на всякий случай пока будет лишь белое пространство. И странное послевкусие от ленты не оставит вас...

Трагифарс этот погружает в размышления горькие. Эльдар Шенгелая делал свою картину почти пять лет. О трудностях организационных, финансовых, о том, чего стоило создать фильм в разоренной Грузии, говорить вроде бы не должно: общее место. Какую эволюцию претерпела наша жизнь и что происходило в душе художника — это важнее. Многие знают, что честь и совесть не позволили Шенгелая удалиться от политической борьбы, что как член парламента республики он сделал немало в отстаивании демократии и свободы. Нет, лента «Экспресс-информация» не претендует быть кардиограммой (или энцефалограммой?) бытия в эти годы. Но, зная творчество режиссера, наблюдая его смелые уходы «от себя» в каждом новом фильме, можно сказать: этот фильм запечатлел новые качества художника. Горестней стал взгляд, ожесточилась — до издевки — ирония.

Вторгаясь на уровне не только размышлений, но и подсознания, реалии нашей действительности определили иной стиль и новый для режиссера язык этой ленты. Ее усталый ритм, ее сдавленный смех, ее намеренно подчеркнутую безвоздушность, отсутствие натуральности в угоду точному анализу внеморального существования. Все это создает поле особой выразительности. Непривычной, но властной, когда и в самом деле трудно разобраться, что смешно, а что — страшно.

Леонид Гуревич

Мирон Черненко

«Биг Мак», или Трагедия марксиста с человеческим лицом

Речь идет о Душане Макавееве, более известном в кинематографических кругах трех континентов под именем «Мак». Родившемся в Белграде 13 октября 1932 года, то есть шестьдесят два года назад. Университетское образование получившем на философском факультете (отделение психологии) Белградского университета. Замечу, что это знание психологии станет крайне полезным в будущем, когда Макавееву придется уговаривать разноязычных продюсеров вкладывать свои деньги в его фильмы, которые ничего, кроме головной боли, обещать им не могли. Впрочем, это произойдет еще через много лет. А пока третьекурсник двадцатилетний Мак становится членом любительского киноклуба «Белград», из которого скоро выйдут едва ли не все создатели югославского «кинематографического чуда» 60-х годов.

Привлекает Макавеева не только режиссура, поступив после университета в Академию театра и кино, он работает редактором в журналах «Студент», «Книжевне Новине», «Данас», пишет критику в «Ослободженье», «Видиках» и «Полях» (в начале шестидесятых годов он соберет эти тексты в книжке «Поцелуй для товарища Лозунга» — к сожалению, по-сербски слово «лозунг» женского рода, так что в переводе пропадает очередная макавеевская ирония), а затем уходит в профессиональный кинематограф, снимая документальные фильмы фельетонно-издевательского толка, обнаруживающие за жизнеутверждающим фасадом югославской реальности начала 60-х годов отнюдь не оптимистическую изнанку.

В этом же ключе были сняты и игровые короткометражки с участием любимого комика югославской «новой волны» Мии Алексича — «Раз картошка, два картошка» и «Педагогическая сказка» по сценариям одного из самых непокорных и нелюбимых властями сербских писателей Влады Булатовича-Виба.

Таким образом, с самого начала Макавеев оказывается перед лицом достаточно драматических для истово верующего комсомольца двадцати с лишним лет психологических парадоксов: высмеивая расхожие идеологические мифы и стереотипы, он обнаруживает пустоту и за собственными иллюзиями о возможности найти в этих мифах некое рациональное зерно, некую надежду, то, что еще в начале пятидесятых, будучи одним из авторов текстов студенческого сатирического кабаре «Первокурсникиада», он пытался сформулировать на сцене первого сатирического театра Югославии. Забегая вперед, отмечу, что именно здесь биографы Макавеева обнаруживают ныне истоки его балаганно-коллажного стиля, а говоря проще, острого монтажа эстрадных номеров, лежащих в разных эстетических плоскостях, то есть некоей иронической модификации эйзенштейновского «монтажа аттракционов», которому Макавеев начнет поклоняться через несколько лет.

Впрочем, все это — и ленты документальные, и театральные спектакли, и игровые ленты, и критические статьи, и издевательская комедия «Новый человек на Цветочном рынке» — все это укладывалось в одну эстетическую копилку, все это было прелюдией к игровому дебюту, фильму «Человек — не птица», одному из самых сенсационных в середине 60-х годов, хотя на первый взгляд никаких особых новаций в фильме не было, а если судить по оценке одного из наших влиятельнейших соотечественников той поры, то и смысла не было тоже. Не удержусь от цитаты: «Ничего особенного в этом, так же как и в последующих фильмах

Макавеева, не было, но критика отметила, что быт югославских рабочих изображается в них безрадостным, тусклым, серым, что в людях подчеркиваются индивидуалистические черты, «некоммуникабельность», озлобленность, корыстность, а также, что любовные сцены изображены не только с чрезмерной откровенностью, но и грязно, пошло, цинично»[1].

Полагаю, что автор этих строк фильма не видел, а руководствовался в своей филиппике фестивальной аннотацией, в которой я лично чувствую шкодливую руку самого Мака, показывающего почти неприкрытый идеологический кукиш в кармане всем, кто не дает себе труда увидеть в его «товарищах-лозунгах» прямую издевку и пародию.

В самом деле: в фильме воспроизведены «любовный роман между пожилым и уважаемым специалистом, который на время приезжает в индустриальный город, где монтирует машины, и молодой парикмахершей, в доме которой он поселяется, а также последствия этих отношений, особенно тогда, когда в них вмешивается один молодой шофер и один бродячий цирк». Не правда ли, надо обладать исключительным отсутствием чувства юмора, чтобы не увидеть во всем этом прямо грохочущей очевидной пародийности?

Но еще удивительнее, что сюжет фильма сложился бы именно так, попади сценарий в руки кого-либо из соцреалистических предшественников режиссера. Между прочим, один из парадоксов югославской художественной жизни заключался в том, что, решительно и демонстративно отвергнув соцреализм как метод, она продолжала исповедовать его как некую имманентную сущность социалистического искусства, что в высшей степени облегчало теоретическую борьбу с его постулатами, но борьбу практическую делало почти безуспешной, ибо объект борьбы как бы заранее исключался из реальности. Именно поэтому пародийная поэтика Макавеева оказалась в этой борьбе орудием наиболее эффективным, ибо вырывала скорлупу нормативной эстетики изнутри, и притом с самыми, так сказать, благородными намерениями.

В этом-то и было дело. Отправившись по заданию кинофабрики в пролетарский город Бор (нечто вроде югославского Магнитогорска тех лет), Макавеев обнаруживает там столь вопиющее несоответствие между официальным представлением о реальной жизни класса-гегемона и этой самой реальностью, что одной документальностью ее уже не описать, тем более — не объяснить. А потому, оставаясь вроде бы в рамках почти пародийного сюжета, он снимает на самом деле антисюжет, антиисторию персонажей, ибо все, что происходит с ними, интересует его постольку, поскольку за всем этим обнаруживается тотальный абсурд общественной и частной жизни, социальный гипнотический транс, в котором пребывает общество. И не случайно одним из главных персонажей картины, как бы не имеющим прямого отношения к сюжету, становится бродячий гипнотизер, пытающийся доказать своим бессловесным зрителям, что человек — на самом деле птица, что он умеет летать. (А Макавееву очень хочется в это верить самому.) И не случайно также простенькая любовная история то и дело отодвигается в сторону, проговаривается сквозь зубы, а на первый план, расталкивая друг друга, торопятся юркие, множественные парадоксы реальности, которые Макавеев столь же торопливо пытается ухватить на лету, столкнуть с другими, чтобы высечь — по заветам своего учителя Эйзенштейна — из столкновения двух кадров третий, таящийся глубоко внутри и открывающийся только посвященным. Поэтому для него не имеет значения иерархия перипетий, как, впрочем, и иерархия жанров, приемов, красок, которые он использует в данное мгновение.

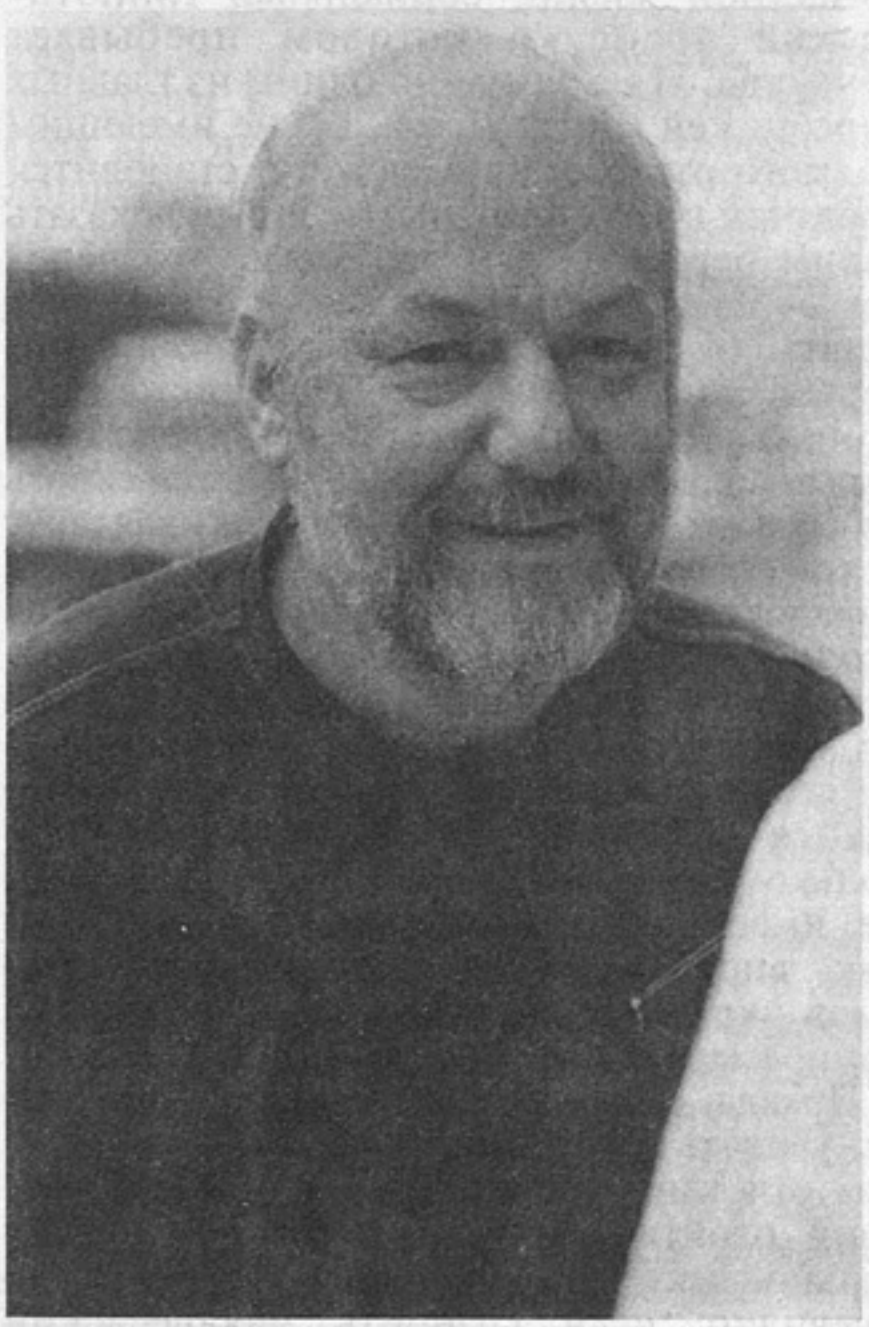
Правда, сегодня, задним числом, нетрудно увидеть в картине «Человек — не птица» отчетливые следы неуверенности, боязни отойти слишком далеко от спасительной ниточки сюжета, и это особенно очевидно, если сравнить макавеевский дебют со вторым его фильмом, снятым через два года и вышедшим на экраны под несколько витиеватым названием «Любовный случай, или Трагедия почтово-телеграфной служащей» (Макавеев вообще любит такие издевательски-сентиментальные названия, и не его вина, что их обычно сокращают для удобства проката), сюжет которого еще более лаконичен и душещипательно исчерпывается рекламной аннотацией — не откажу себе в удовольствии ее привести.

Итак, «после многих любовных приключений молодая почтовая служащая начинает роман с серьезным молодым челове-

[1] Юренев Р. Идеологическая борьба в киноискусстве. М., 1976, с. 65.

ком, но когда он отправляется в длительную служебную командировку, одинокая телеграфистка поддается ухаживаниям настойчивого коллеги. Между служащей, забеременевшей в результате измены, и обманутым молодым человеком дело доходит до острого конфликта, который завершается трагическим и неумышленным убийством».

Каков стиль, а? Мгновенно и безошибочно воздействующий на первую сиг-



Душан Макавеев.
Фото И. Гневашева

нальную систему и вызывающий длительное и неостановимое слезотечение, а также беспредельное сочувствие ко всем исстрадавшимся персонажам; недаром некоторая часть югославской кинокритики поспешила обвинить Макавеева в измене принципам «авторского кино» и перебежке в лагерь кинематографа коммерческого, не понимая, что именно в этом и таится секрет «макавеизма».

Между тем, процитированную выше сюжетную структуру можно обнаружить в «Любовном случае» лишь с очень большим усилием: вся эта прямая, казалось бы, линия распадается, дробится, превращается в непроизвольное, броуново движение точек и тире, кодов и парадигм, мифологем и стереотипов, газетных вырезок и всяческого сюжетного сора, из которого только в самом конечном счете складывается нечто целостное и противоречивое, как сама реальность тогдашней Югославии, с цирковой ловкостью балансировавшей между Западом и Востоком, жестким коммунистическим авангардизмом официальной идеологии и вседозволенностью визуальной сексуальной революции.

Чтобы убедиться в этом, достаточно перечислить эти жемчужины макавеевской антидраматургии: от монолога модного сексолога, излагающего свои соображения об истоках сексуальных неврозов, свойственных пролетарскому авангарду в эру индустриальной революции, до такого же монолога криминолога, посвящающего зрителя в методику идентификации расчлененных и обезображенных трупов... А затем режиссер без видимого склада и лада как бы выхватывает из реальности не связанные друг с другом жанровые картинки: вот так пекут балканские хачапури, так стирают белье в общем дворике, так монтируют бойлеры, так треплют овечью шерсть, а вот так — покамест без видимой связи с сюжетом — главный герой, любовник-убийца, по профессии своей — истребитель крыс, делится с народом своими соображениями об интеллекте этих животных. Я не говорю о кратчайшем порнофильме, снятом в начале нашего века в Германии и извлеченном с полки вместе с серией пикантных фотографий из истории сексуальности — уж если пришла сексуальная революция, не упускать же возможность...

Иными словами, творческий метод Макавеева еще более раскован и прост, чем в первой картине: он берет откровенно примитивную мелодраму, виртуозно расчленяет ее, как тело героини, на первоэлементы, аккуратно перемешивает с мусором реальности, главным образом, с политикой, бытом и сексом, а затем выстраивает все это в произвольном, одному ему ведомом порядке, не как линеарную последовательность, но как хронологический пунктир, как чередование фабульных точек и тире, создающих некий новый текст на некоей кинематографической азбуке Морзе.

В самом деле, едва «Любовный случай» начнется первой встречей телеграфистки и истребителя крыс, на экране появится сцена извлечения ее бездыханного тела из колодца, затем пойдут уже перечисленные выше эпизоды, лекции, а также новые любовные сцены с участием героев, так что зритель ни на мгновение не отдаст себе отчета в том, что героиня уже давно мертва, пока не увидит среди вещей, оставшихся после покойницы, ее медальон, потерянный ею в одной из предшествовавших эротических сцен...

Пожалуй, никогда — ни раньше, ни позже — не был режиссер столь «макавеистичен», как в «Любовном случае», и не случайно многие критики считают этот фильм лучшим в его биографии, отмечая, с каким поистине годаровским изяществом он использует алгебраически выверенные декомпозиционные модели французской «новой волны». Однако ответить на вопрос, почему именно он из десятков «годароидов» проявляет столь неожиданную органичность и оригинальность, не смог, насколько можно судить, никто.

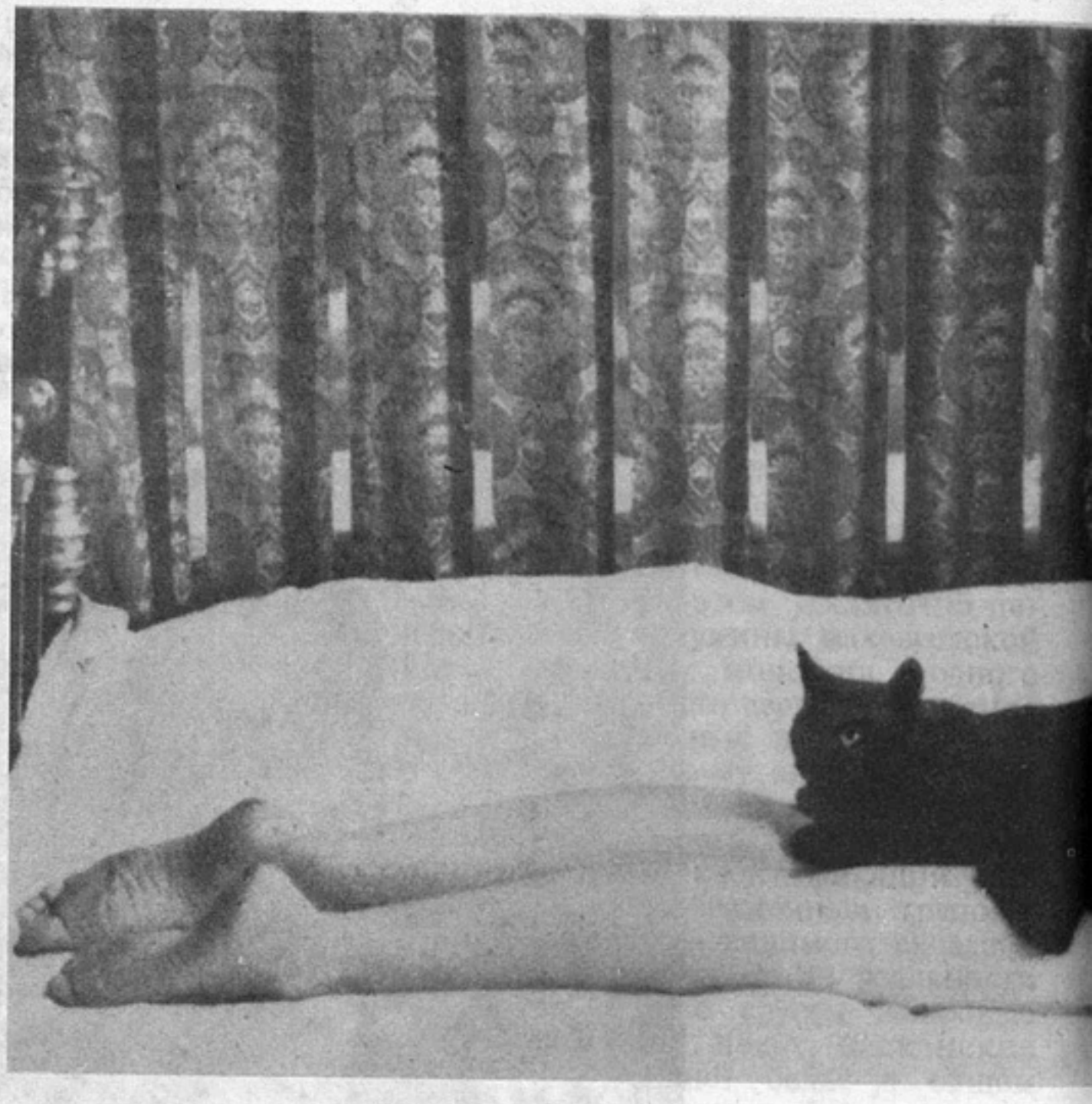
Между тем, помимо всего прочего, за Маком, начиная с первых его работ, отчетливо просматривалась практически неизвестная в ту пору за пределами Югославии традиция балканского наивного (или, говоря иначе, примитивного) искусства.

Надо сказать, что уже в «Любовном случае» Макавеев «имплантирует» в свой сюжет найденный в белградской кинотеке любительский порнофильм, и эта находка вызывает в нем и теоретический интерес к «наивному» кинематографу. Теперь, в 1968 году, он обращается к картине, пролежавшей на полке более четверти века, отмеченной в истории отечественного кино, как не слишком почтенный курьез.

"Человек — не птица"

В самом деле, идет сорок второй год, пора зрелого звукового кинематографа. Но это там, в Америке и Европе, а тут в оккупированном гитлеровцами Белграде, молодой уличный акробат Драголюб Алексич снимает примитивнейшую мелодраму, первый звуковой фильм на сербском языке, трагическую историю любви и ненависти, ревности и измены, интриг и обмана...

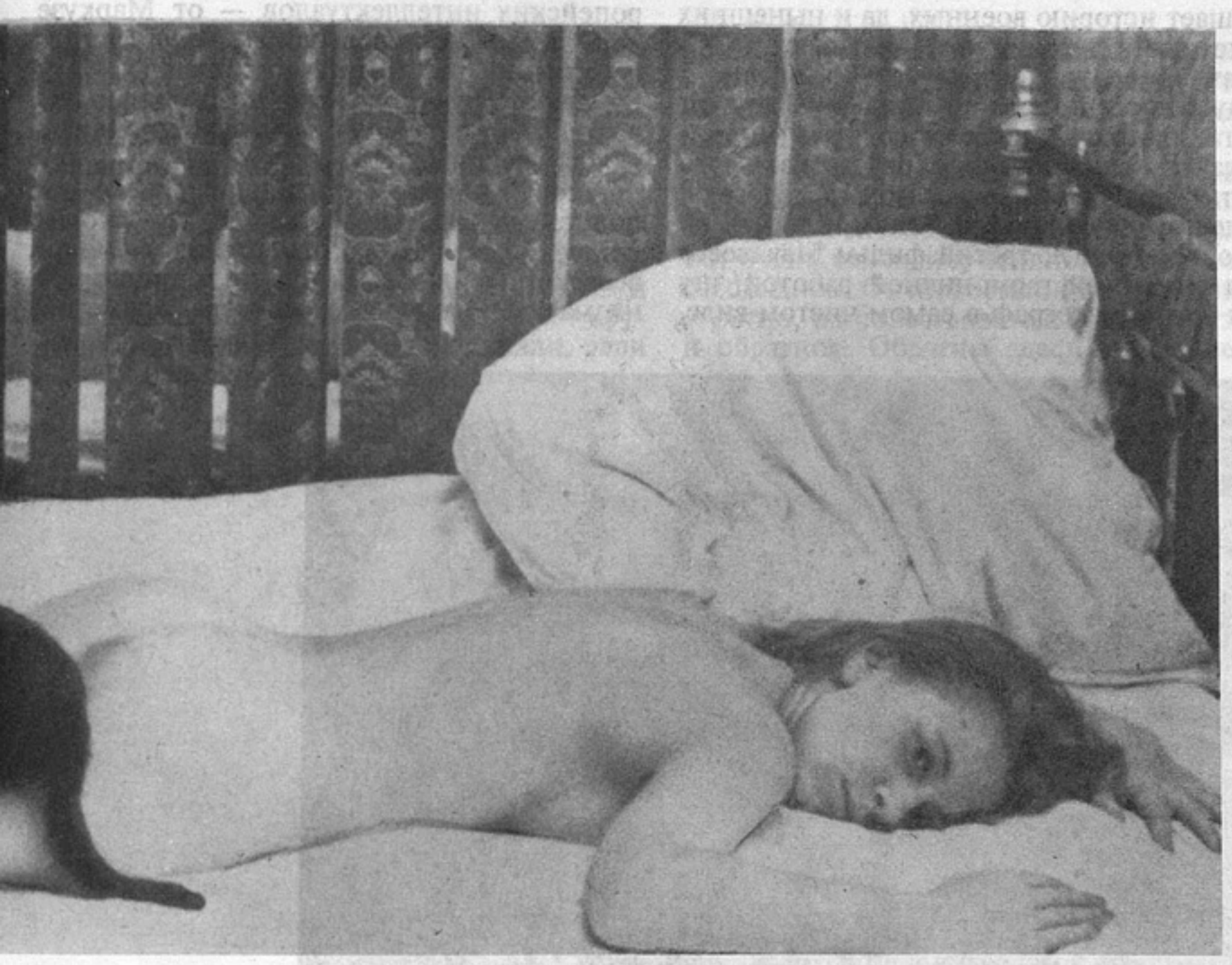
И опять не могу отказать себе в удовольствии и процитирую сюжет фильма «Не-



"Любовный случай"

винность без защиты», каким записал его сам Макавеев. Итак...

«Вдова Йованович стремится любой ценой соединить свою юную и прекрасную падчерицу Наду с г-ном Петровичем, братом своего бывшего любовника. Но Нада избегает общества г-на Петровича, ибо он ей отвратителен. Тем не менее г-жа Йованович находит возможность оставить Наду и г-на Петровича наедине. Г-н Петрович пытается поцеловать Наду, но она отталкивает его и одновременно говорит ему, что любит акробата Алексича. Г-н Петрович, видя, что Нада его не любит, почти обезумев, бросается на нее. Однако Наде с помощью домашнего прислужника удается спастись от г-на Петровича и уйти к акробату, который в это время готовится к представлению. Алексич, счастливый от того, что Нада посетила его перед представлением, воодушевленно успокаивает Наду, говоря, что с ним ничего не случится во время показа трюков. Столь же счастливая Нада желает Алексичу успеха и, успокоенная, возвращается домой. Между тем, дома ее ждет мачеха, которая сначала дает ей пощечину, а затем передает в руки г-на Петровича. Но домашний прислужник по просьбе Нады сразу же отправляется к Алексичу и рассказывает ему обо всем. Алексича он встречает у входа, когда тот возвращался после представления. Алексич, видя, что любимая им девушка в опасности, необыкновенным образом попадает в ее комнату, в последнее мгновение спасая ее из рук насильника. Алексич так ужасно измолотил насильника, что тому больше никогда и в голову не придет напасть на чужую девушку. В то же время в дом приходит полиция, которая была обо всем поставлена в известность, и хочет арестовать Алексича. Алексич выхватывает девушку из-под носа ошарашенных полицейских и прыгает вместе с ней из окна пятого этажа, перелетев через улицу с дома на дом. Полиция, потрясенная этим событием, слышит какие-то глухие стоны в соседней комнате. Войдя туда, они открыли шкаф, а в нем была мачеха, вся избитая, связанная, с кляпом в устах. Когда она немного пришла в себя, она сказала, что ее избил слуга. Полиция хва-



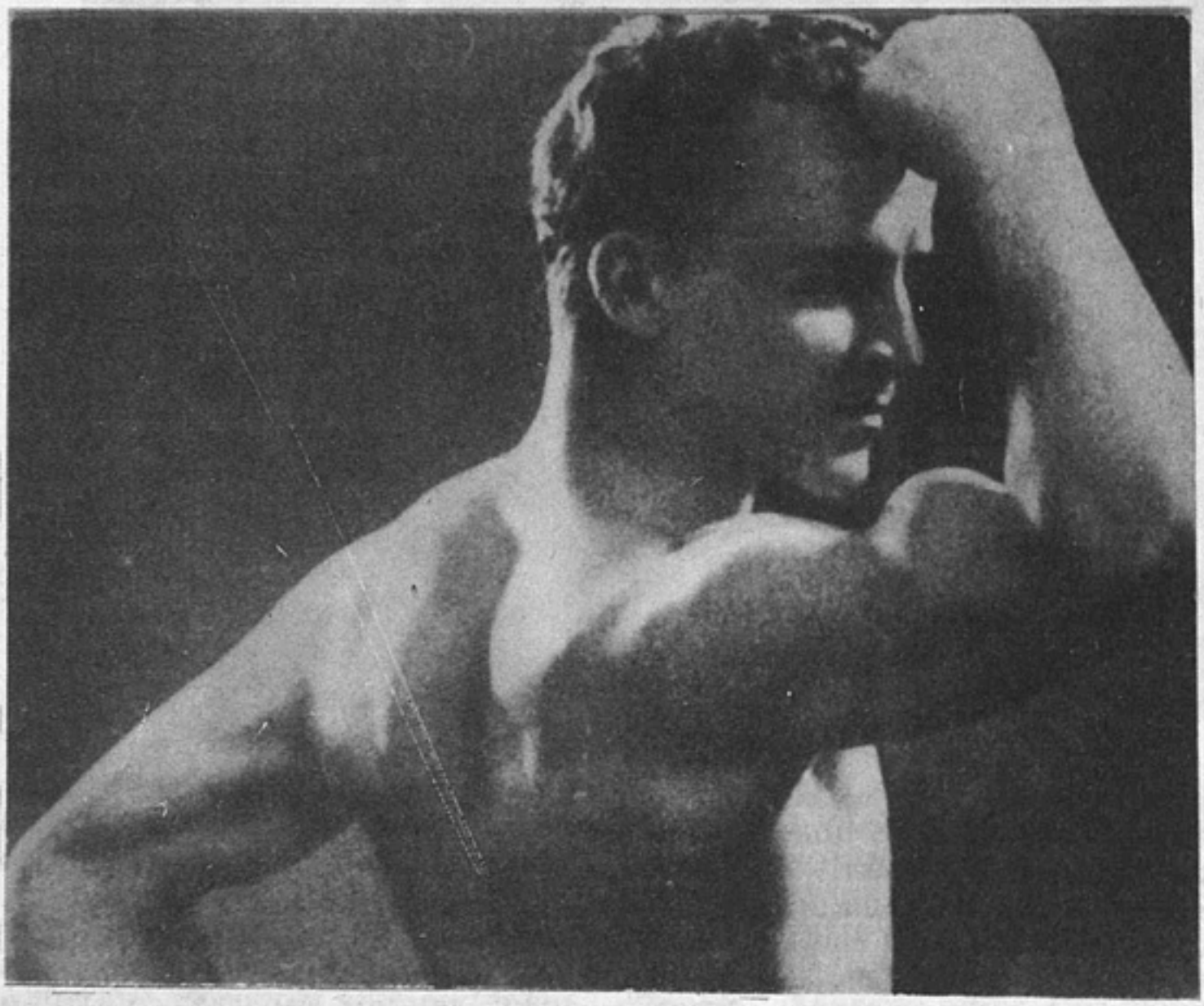
тает слугу. Слуга дает драгоценные показания, из коих полиция заключает, что подлинный виновник инцидента это избитый г-н Петрович и мачеха, которых полиция немедленно арестовывает. Алексич и Нада, не зная, что происходит в доме мачехи, что подлинные виновники схвачены, возвращаются в квартиру Алексича, ибо счастливо покинули квартиру мачехи».

Думаю, что Мак не зря с таким удовольствием излагает сюжет — именно о таком кино, мне кажется, он потаенно мечтает всю жизнь, и всю жизнь ему мешают политика, история, искусство, иллюзии, мешает себе и он сам — все то, что марксисты называют надстройкой, все то, что глубоко враждебно естественному человеку, г-ну Драголюбу Алексичу, к примеру...

И я не исключил бы, что «Невинность без защиты» была для Макавеева своеобразной попыткой отойти от политики, от усиливающейся конфронтации с властями — шел шестьдесят восьмой год, начиналась пора студенческих бунтов, и даже либеральнейшая югославская цензура все чаще показывала свои когти и зубы. Но в результате невинная эта лента, неожиданно для ее создателей, оказалась в обойме тех фильмов, которые вызвали особенную ярость власть предержащих. Быть может, еще и потому, что они отдавали себе отчет в том, что «Невинность без защиты» была в определенном смысле событием для отечественного кино переломным, ибо Макавеев продемонстрировал, что «авторский фильм» является не просто модой, заемным экспериментом нескольких «чуждых народу» интеллектуалов, но обнаруживает свои корни в глубинах самой что ни на есть народной жизни, проистекая из этой самой жизни как в чисто эстетическом, так и в реальном плане. Ибо, в полном соответствии со своими принципами Макавеев переслаивает примитивную мелодраму Алексича, описанную выше, кинохроникой оккупационных лет, репортажами с фронтов второй мировой войны, интервью с участниками старой картины, в том числе и с самим акробатом, комментирующим свое прошлое и демонстрирующим спустя четверть века по-прежнему виртуозное владение телом... Все это пре-

вращает историю военных, да и нынешних тоже, лет в чудовищный, трагический балаган, в театр абсурда, где реальное и выдуманное ничем не отличаются друг от друга, напротив, перетекают, взаимопроникают, сливаются, образуя какую-то третью реальность, враждебную человеку, существующую вне его воли и понимания.

Говоря проще, третий фильм Макавеева был его самой гармоничной работой, игрой в кинематограф в самом чистом виде.



"Невинность без защиты"

Поэтому он так жизнерадостен, так доброжелательно ироничен, лишен и тени вызова, политической агрессивности, раздражения и злости, которые появятся вскоре — и не без причин — в последующих фильмах режиссера, ибо шестьдесят восьмой год был переломным для всей сложносочиненной и сложноподчиненной системы социалистических стран Европы. И не только социалистических — достаточно вспомнить «красный май» в Париже, брожение в американских кампусах, беспорядки в Западном Берлине, Руди Дучке и Даниэль Кон-Бендита[2], беспримерный восторг европейских интеллектуалов — от Маркузе до Сартра — по поводу победы «культурной революции» в Китае, вообще всю эту романтическую политико-сексуальную паранойю, охватившую интеллектуальные элиты всех развитых стран.

Таковы в самом беглом и далеко не полном изложении обстоятельства, стоявшие у колыбели самого знаменитого макавеевского фильма «В. Р.: мистерии организма», сделавшего режиссера знаменитым во всем мире и превратившего его в фактического эмигранта, кинематографического бомжа, снимающего свои фильмы там, где удастся найти деньги.

При этом поначалу речь шла вроде бы даже не об игровом фильме, но о некоей документальной штудии, посвященной жизни и деятельности безумного «свободного» марксиста Вильгельма Райха, пророка эротического освобождения человечества от эксплуатации, сумевшего вступить в конфликт с законом в трех по очереди государствах — Германии, СССР и в Америке, где ему привелось умереть в тюрьме, в которой он оказался по нелепому, но вполне логичному обвинению. И смысл предполагаемого фильма как раз и заклю-

[2] Руди Дучке, Даниэль Кон-Бендит — идеологи и практики студенческих движений 1968 года в Германии и Франции.

чался в исследовании эволюции понятия «сексуальная революция» на протяжении почти четырех десятилетий, его практических воплощений — в медицине, общественной жизни, искусстве. В результате было снято около полутора часов материала, который начал затем обрастать игровыми линиями, эпизодами, персонажами, комментариями. Кстати сказать, в этом существенное отличие «Мистерий» от других работ Мака, которые возникали, если

"Сладкий фильм"

можно так сказать, из первородной фабульной клетки, обраставшей затем элементами искусно дезорганизованной документальной реальности. Правда, справедливости ради следует сказать, что сама практика райховского учения была фабуляризована по самой сути своей, а сексуальные хэппенинги с участием американского поэта Тули Купферберга, знаменитого лицедея-трансвестита Джекки Кёртиса и его коллег, группировавшихся вокруг редакции революционно-порнографического нью-йоркского журнала «Screw» (полагаю, что слово это переводится в данном случае отнюдь не как «Винт»), носившие отчетливо выраженный мистерийно-дионисийский характер,— все это можно определить как стихию квазифабулярной игры в реальность, как драматизированную проекцию лозунгов сексуальной революции на экране.

Спустя несколько лет, уже вернувшись на родину после вынужденной эмиграции, Макавеев вспоминал: «Этот фильм сработан очень свободно, стилистически почти бесстыдно... От информации к фантазии и обратно, из повествовательности в музыку и обратно». Обратим здесь внимание на простое слово «бесстыдно», которое как нельзя лучше выражает самую сущность макавеевской манеры, его постоянное, почти нарциссоидное присутствие на той цирковой арене, в которую он превращает любое драматургическое пространство.

К «Мистериям» это относится в максимальной степени. Один из биографов Мака, Джон Рассел Тейлор, отмечает восемь основных элементов, из которых складывается фильм:

1. Специально снятый документальный фильм о Райхе и его последователях.

2. «Сексполфильм», снятый Райхом как учебное пособие в 30-е годы, а также старая хроника о его тогдашней деятельности.

3. Общие материалы по истории сексуальной революции.

4. Квазиигровой материал из редакции левого порножурнала в Нью-Йорке.

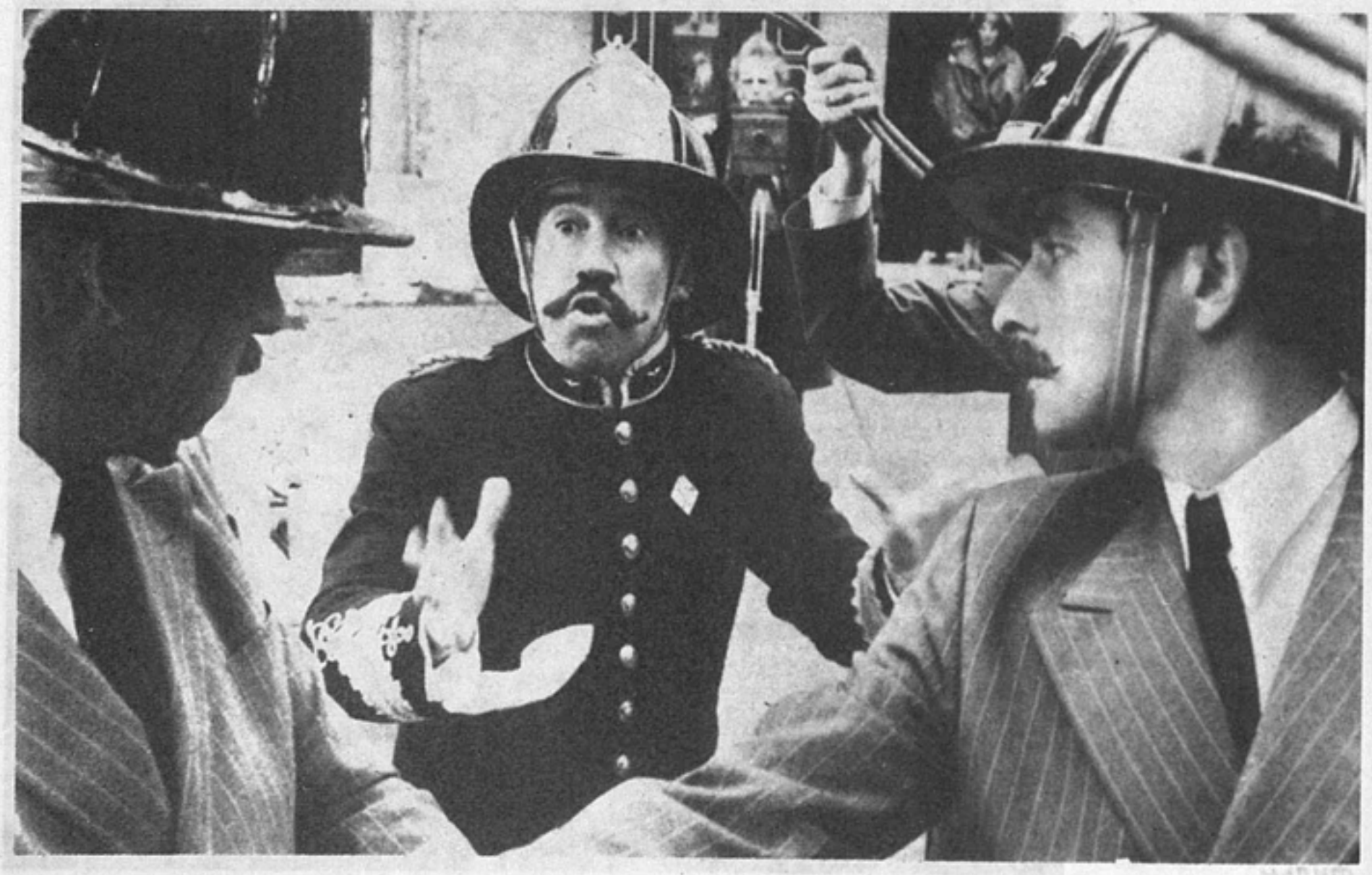
5. Игровой сюжет, разыгравшийся в Югославии.

6. Китайские киножурналы, повествующие о «культурной революции».

7. Фильм о психлечебнице.

8. Фрагменты из советского фильма «Клятва».

туалка, превзошедшая и Райха, и Маркузе, и Сартра, а теперь пытающаяся не без успеха воплотить их теории в свою личную жизнь, но то и дело сбиваясь с живой, пульсирующей пылкой сексуальностью реальности на абстрактные, расхолаживающие эвентуальных партнеров дискуссии. Вторая — просто биологическое существо, голову себе философиями не забивающее, а являющееся активисткой сексуальной практики... Это, так сказать, дамская сто-



"Манифест"

И хотя этот перечень полностью исчерпывает все ингредиенты макавеевского коктейля, все же без краткого, а по возможности, и последовательного изложения сюжета, сразу же превращающего его в плоский, а местами и сознательно пошлый кич (здесь советский профессор был прав, с той, однако, разницей, что Макавеев рассматривал кич как раз с противных позиций, как адекватное отражение социалистической, да и капиталистической тоже, реальности), не обойтись.

Итак, живут в городе Белграде, в холостяцкой квартирке две эмансипированные юные особы, то ли студентки, то ли просто свободные женщины. Одна интеллек-

рона эротической баррикады. На противоположной, мужской, тоже двое — белградский пролетарий, упрямо и безнадежно добивающийся от интеллектуалки полового понимания, выкрикивая при этом соответствующие лозунги о классе-гегемоне, и главный предмет макавеевской иронии — советский спортсмен, чемпион по фигурному катанию, прибывший на гастроли в Белград и здесь познакомившийся с активистками сексуальной революции. Этот красавец мужчина с простым именем и отчеством — его зовут Владимир Ильич — олицетворяет для окончательно теряющего коммунистическую невинность Макавеева все, что еще ненавистно ему в

догматическом, «этатистском» марксизме-ленинизме.

При этом ирония эта направлена не только на самого персонажа, насмерть перепуганного тем, что мир, в котором он оказался, ни в чем не отвечает его представлениям и предположениям. Она направлена, я сказал бы, дальше и глубже, и имя основоположника возникает здесь не просто как эстрадная реприза, но как символ самой сущности социализма. Не

"Дитя кока-колы"

случайно Макавеев небрежно и как бы мимоходом вбрасывает в монолог фигуриста известные ленинские слова о том, что он не может часто слушать музыку, ибо она его размягчает, в то время когда надо бить и бить по головам... И уж совсем не случайно, что формулировка эта воспринимается фигуристом в самом буквальном смысле, и после своего грехопадения — сексуального, а значит, и политического — он отрезает партнерше голову своим чемпионским коньком... Правда, это не причиняет ей особых неудобств, и отрезанная голова еще некоторое время продолжает свой сексуально-революционный монолог, завершая тем самым подлинную мистерию оргазма, ибо именно так первоначально и должен был называться фильм...

Здесь я должен повиниться перед читателем этого текста в пресности своего пересказа — не только потому, что в нем опущены бесчисленные матерно-политические лозунги типа «социализм без ебли мрачен и безжизнен» (любопытно мне, как справится с этим текстом переводчица сценария на русский!), но и потому, что макавеевская ирония имеет преимущественно облик визуальный, почти непередаваемый словесно.

Впрочем, эта «непрямая косвенная» ироническая речь не помешала властям развернуть неожиданную для Югославии пропагандистскую кампанию против режиссера, впервые столь беспощадно обнажившего лицемерие югославской модели социализма «с человеческим лицом» и ее прямое, кровное родство с моделью сталинской. Причем, как это ни парадоксально, связана эта кампания впрямую с именем Сталина. Разоблачая генералиссимуса как предателя истинного марксизма, как врага рода человеческого и лично маршала

Тито, югославская партийная печать вдруг усмотрела издевательство над самым святым в сенсационном монтажном стыке: старательно вылепленная по мерке одного из сотрудников журнала «Screw» модель мужского полового члена превращается затем в пластиковую скульптуру, встык монтирующуюся с изображением покойного «вождя и учителя» из фильма Чиаурели...

Разумеется, эта пропагандистская акция была организована не без давления советской стороны, вовсю готовившейся в ту пору к реабилитации Сталина: спустя семнадцать лет, на первом официальном показе «Мистерий» в Белграде, во время ФЕСТА-89, советник нашего посольства по культуре дергался как припадочный, порываясь встать и выйти с глаз долой, и только невозможность связаться с Москвой из середины зрительного зала не позволила ему совершить этот патриотически-идеологический демарш. В отчаянии махнув рукой, он произнес подобающие случаю слова: вся ответственность на вас, вы рекомендовали, бумагу я все равно напишу... И успокоился. И смотрел дальше с живым и вполне беспартийным интересом... И это не единственный случай, ибо эпизод с фаллосом комментировался затем в посольских кругах с единодушной враждебностью...

Мало того, существует подозрение, что именно «Мистерии» стали одним из поводов знаменитой кампании начала 70-х годов против «националистических», «анархо-либеральных», а попросту говоря, демократических тенденций, начинавших брать верх в югославских верхах.

Тем не менее просто положить фильм на полку власти не решились, ибо картина была снята в копродукции с мюнхенской фирмой, успевшей разрекламировать фильм с редким талантом и эффективностью по всей Европе. Поэтому — одна за другой — предпринимаются попытки привлечь Макавеева к уголовной ответственности все равно за что — то по заявлению крайне консервативной организации ветеранов войны, то по подозрению в финансовых махинациях во время съемок на территории Югославии. И хотя попытки эти ни к чему не привели, угроза судебного преследования заставила Макавеева покинуть страну и обосноваться во Франции. Здесь он принимает участие в коллективной работе над многоэпизодными лентами «Мне не хватает Сони Хенни» и «Мечты тринадцати», о которых мне ничего не известно, кроме названий, а затем снимает для французского, канадского и немецкого продюсеров свою первую чисто «западную» картину «Сладкий фильм», полное название которого, сокращенное для прокатного удобства, звучит чуть иначе — «Сладкий фильм — пальчики оближешь» (1974). В это же время «Мистерии организма» без особого шума отправляются на полку и даже вычеркиваются из реестра югославских фильмов (в моем каталоге издания середины 70-х годов это название аккуратно заклеено белой полоской бумаги).

Между тем, почти по общему мнению европейской критики, «Сладкий фильм» оказался картиной не слишком удачной. Мало того, попросту эпигонской по отношению к «Мистериям» в основных сюжетных параметрах и мотивах, не говоря уже об отдельных фабульных репризах, гэгах и персонажах. Другими словами, «Сладкий фильм» был во многом как бы переводом с сербского на общеевропейский политический лексикон — от эротических сцен и оздоровительных хэппенингов в студенческой коммуне, сюжетно рифмующихся с эпизодами в белградской женской квартирке, до золотого фаллоса «господина Капитана», столь же откровенно срифмованного с пластическим пенисом редактора нью-йоркского журнала. Кажется, что Макавеев здесь просто не отважился перерезать пуповину, связывающую его с «Мистериями».

В самом деле, и тут, и там — человек с Востока и человек с Запада лицом друг к другу, но если в «Мистериях» анатомируется ментальность Владимира Ильича, то здесь на авансцену сюжета лихо выбегает пародийный морячок из «Броненосца «Потемкин» в исполнении Пьера Клементи; если в «Мистериях» резвится белградская интеллектуалка, то в «Сладком фильме» — это пустоголовая «Мисс Вселенная-84», то есть тело не из слишком далекого будущего... И, наконец, рифмовка самая скандалезная: если в «Мистериях» имело место усекновение главы героини, то здесь усекается (?) даже не голова, а кондитерская имитация главы самого Карла Маркса, того, кто еще совсем недавно Маком сомнению не подвергался, хотя и делился на «раннего» и «позднего». А это означало радикальное распространение сатирической злости и на капитализм, каким бы он его ни видел, и на социализм, каким бы он ни выглядел.

Спору нет, работая на зарубежного продюсера, Макавеев не обходится без кокет-

ства, без модных шокирующих хэппенингов в стиле Феррери — герои едят, блюют, испражняются, мочатся, совокупляются на глазах у почтеннейшей публики, так что одна из участниц съемок, увидев себя на экране, собралась было подавать на Макавеева в суд. Но ему не удается обойтись и без компромиссов более существенных.

Иными словами, идеологизированный до мозга костей, «свободный» и «независимый» марксист оказывается вдруг перед лицом ситуации, в которой все хороши и все плохи, и не перед кем склонить голову и преклонить колени. Подумать только, еще вчера он твердо знал, на чьей он стороне — конечно же, на стороне Райха и его последователей, сколь бы нелепыми и наивными они ни были; конечно, против американской полиции, посадившей Райха в тюрьму, равно как и против Сталина с Мао, посадивших в тюрьму целые континенты... А тут что карикатурный капиталист, купивший за бесценок «Мисс Вселенную» и употребляющий ее на вершине Эйфелевой башни, что проститутка-большевичка, употребляющая морячка с «Потемкина» прямо в куче сахарного песка (должен же фильм оправдывать свое сладкое название!), что остальные персонажи... Все они, в принципе, на одно лицо, все не заслуживают ни сочувствия, ни даже привычной иронии... Я не хочу сказать, что Макавеев превращается здесь из коммуниста в антикоммуниста — бывший член партии, коммунистом он на самом деле не был, оставаясь свободомыслящим скептиком с явным анархическим уклоном, искренне верившим в то, что мир рационален и послушен, что он охотно поддается переделке, надо лишь выбрать соответствующий инструмент и вложить его в чистые руки.

Прощание с Югославией, где эти руки долгое время казались чище прочих, и реальная жизнь на Западе, где этих рук было отнюдь не больше, чем дома, радикально переломили мироощущение Макавеева. К тому же «Сладкий фильм», а это случилось впервые в жизни режиссера, не был замечен ни одним фестивалем, собрал достаточно кислую критику, не вызвал привычной толкотни продюсеров, торопившихся вложить деньги в очередную постановку «балканского Годара». «Похоже, что все продюсеры восприняли как личное оскорбление изображение буржуя с позолоченным пенисом»,— не без юмора заметил белградский поэт и драматург Раша Попов.

Впрочем, быть может, причина этого «великого перелома» коренится много глубже. Быть может, ироническая интуиция «Большого Мака», его обостренная идеологическая чувствительность позволили ему задолго до других ощутить в атмосфере семидесятых годов первые признаки прогрессирующего, вяло текущего сепсиса всей той системы мифов, канонов, предрассудков, которые казались еще незыблемыми, непоколебимыми, монументальными.

И хотя, наверно, даже в самом кошмарном сне не мог привидеться Маку распад его страны: сначала похоронив социализм с еще более человеческим лицом, а говоря проще, анархо-либеральные движения в Сербии и Хорватии, достаточно близкие по умонастроениям и действующим лицам (редакция журнала «Праксис», словенские и белградские диссиденты, Михайло Михайлов, наконец главный политзаключенный Югославии Милован Джилас) самому Макавееву, Тито закладывает затем в фундамент федеративной Югославии бомбу замедленного действия в виде новой Конституции, которая тлела все годы после его смерти, пока не разбросала титовское «братство-единство» по разные стороны этнической и конфессиональной баррикады.

Разумеется, это лишь предположение, одна из рабочих гипотез, которая могла прийти в голову только сегодня, задним числом, однако, кажется мне, что именно это, копошась где-то в недрах макавеевского подсознания, и было причиной очевидной вялости режиссерского воображения, желания во что бы то ни стало удержаться за подол решений и находок, прославивших его в «Мистериях организма», чтобы не оступиться, не потерять себя в новых и отнюдь не благоприятных условиях парижского житья-бытья.

В результате Макавеев уходит из режиссуры на целую историческую эпоху. Это не означает, что он бросает кино: он преподает в самых престижных университетах Европы и Америки, пишет статьи, дает интервью, выступает на симпозиумах. И продолжает искать продюсера, который согласился бы финансировать очередной его проект. На эти поиски ушло более шести лет, и новый фильм Мака выходит на экраны только в 1981 году, в разгар новых европейских волнений, вызванных появлением польской «Солидарности», первого общенародного движения класса-гегемона против реал-социализма.

Между тем, ничего этого не найти в

фильме «Монтенегро», как не найти в нем и тени политической сатиры — скорее можно сказать, что Макавеев выступает здесь как этнограф, как исследователь незнакомой цивилизации, а точнее сказать, двух цивилизаций, волею судьбы оказавшихся в непосредственном соседстве на окраине Стокгольма — мир балканских бидонвиллей, населенных разноязычными гастарбайтерами, принесшими с собой свой взрывчатый темперамент, варварские обычаи и нравы, повышенную сексуальную возбудимость, непредсказуемость импульсов и реакций. И, с другой стороны, стерильный, вылизанный, остекленевший мир столичных субурбий, вилл и замков, живущий без видимых забот, конфликтов, сложностей. Естественно, что эти цивилизации отстоят друг от друга много дальше, чем сообщества колонистов от туземных поселений где-нибудь в Океании. Но Макавеев сталкивает эти сообщества на единственно возможной, биологической почве, точнее и проще сказать, на почве эротической: озверевшая от «здорового», автоматического секса буржуазия и столь же озверелый от примитивных сексуальных ристалищ разбогатевший гастарбайтер бросаются друг другу навстречу... Заканчивается это, как всегда у Мака, большой кровью и смертью одного партнера от руки другого...

Но в «Монтенегро» нет сатиры не только в смысле отношения к персонажам и ситуациям — Макавеев впервые отказывается от роли судьи, от оценки, предоставляя сюжету право и возможность развиваться самому, без руководящей и направляющей указки режиссера, а это означало радикальный отказ от всего, что «Биг Мак» делал до тех пор — и дома, и за рубежом. Означало интеграцию в европейский кинематограф уже не на правах диссидента и визионера, но просто одного из многих «крепких» режиссеров, профессионалов кинематографического общего рынка, работающих где придется, одинаково ровно и одинаково успешно.

Впрочем, осознание этих перемен пришло не сразу, и, чтобы разобраться в себе самом и в своих отношениях с миром кинематографических денег, Макавееву опять понадобилось несколько лет и, если можно сказать так, несколько тысяч километров, ибо следующую свою картину ему довелось снять бесконечно далеко от Европы, в Австралии, ставшей к тому времени одной из малых кинематографических держав.

Надо сказать, что картина эта — «Coca Cola Kid» (вероятно, название ее следует перевести как «Дитя кока-колы») абсолютно лишена каких-либо привычных элементов макавеевской пластики: ни тебе метафор, ни тебе монтажных стыков, ни тебе визуальных иронизмов, да и сюжет картины прям, как спичка... Впрочем, вот он, этот сюжет...

...Работает где-то в австралийской глубинке с незапамятных времен фабрика местных прохладительных напитков, оказавшаяся последней препоной на пути всемогущего транснационального концерна, уже заполонившего собой весь австралийский рынок. Весь, кроме этого крошечного анклава поистине свободной инициативы. А старик владелец, последний могиканин эпохи первоначального накопления, не желает поддаться, не понимает своей и прочего трудового народа выгоды... И концерн начинает осаду по всем правилам военного искусства.

С этой целью в Австралию и направляется «Дитя кока-колы», функционер и проповедник кока-колизма, а к тому же начинающий менеджер, перед которым открывается возможность блистательной и почти мгновенной карьеры: надо только уломать старика. Или уничтожить. Что розовощекому и голубоглазому дитяте удастся, концерн захватит и этот рынок. Но сам-то герой, идеалист холдинговых, лизинговых и маркетинговых ристалищ, свою жизнь проиграет, проиграет любовь, свою веру в себя, карьеру и отправится неведомо куда с ощущением неправедно прожитой молодой жизни...

Самое удивительное, что ничего, кроме этого Теодора Драйзера или Максима Горького, в фильме не было, и все стремления макавеевских апологетов обнаружить на экране хоть коготь недавнего льва, так и остались бы безрезультатными, не будь в картине двух не связанных друг с другом финалов — владелец фабрики баррикадируется в главном своем помещении и поднимает его в воздух вместе с собой; и — где-то петитом, так что сразу и не заметишь, словно пародируя креймеровский «На последнем берегу», телеграфное агентство Австралии сообщает: где-то там, в Европе, наконец-то разразилась третья мировая война... Но эти финалы Мак снимает как бы для себя самого, для собственного успокоения и удовольствия.

Разумеется, это не весь сюжет: история борьбы за распространение пенистого напитка содержит и вполне человеческую

историю: старик фабрикант некогда довел до преждевременной кончины супругу, а затем выгнал из дому непокорную дочь, и сейчас она служит в генеральном штабе его противника — корпорации «Кока-кола», где в нее влюбился красавец герой...

Признаюсь, при всей моей любви к Макавееву, поверить в то, что это сделано всерьез, я так и не смог, если не считать и здесь подтверждения той несомненной истины, что все фильмы Мака в сущности фильмы любовные, все они «лав стори», и «Дитя кока-колы» ничего нового в это, кроме подтверждения, не приносит. Как не приносит и следующая лента Макавеева, снятая уже в Европе, да еще на деньги самого популярного в ту пору продюсерского тандема Голан — Глобус, находившегося на вершине финансового могущества. Так что участие фирмы «Кэнон» в финансировании «Манифеста» (так называлась эта картина) заранее гарантировало коммерческий успех у массового зрителя.

Так и произошло, хотя и «Манифест» (1988) не был самой удачной картиной Макавеева и, быть может, заслуживал бы лишь беглого упоминания в его жизнеописании, если бы не продемонстрировал еще одну отчаянную попытку соединить «старого», диссидентского Мака с новым «кока-коловым» в некое гармоническое целое. И еще — отчетливую и печальную деполитизацию макавеевской сатиры, направленной теперь во все стороны без разбора, просто хохмы ради, с позиции «чума на оба ваши дома», на все, что он с таким блеском опровергал, на все, чему он с такой истовостью поклонялся. Об одинаковом отвращении к революции и контрреволюции, к бунтовщикам и жандармам, вообще ко всему, что отдает какой-либо идеологией, пропагандой, верой, что оказывается в любом случае предательством и разочарованием.

В самом деле, эта честертоновская по духу история, снятая по не известной мне новелле Эмиля Золя «За ночь любви», действие которой происходит в каком-то выдуманном королевстве на Балканах, которому больше подошло бы ильфовское название «край непуганых идиотов», где во главе революционного подполья стоит шеф тайной полиции, а идеолог революционного действа оказывается рядовым провокатором, где персонажи охотно и жизнерадостно меняются местами в каком-то опереточном, а то и кафешантанном хороводе, оказывается лишь бледной копией и «Мистерий», и даже «Сладкого фильма», свидетельствуя о том, что без идеологического противника Маку просто не интересно, что он не может без злости, без азарта, без ненависти, ибо он не просто Мак, но «Биг», самый большой...

...Не хотелось бы заканчивать это жизнеописание на столь пессимистической ноте. К началу 1993 года Макавеев закончил фильм со странным названием «Горилла купается в полдень», трагикомическую историю, действие которой разворачивается в Берлине, в те дни, когда он становится единым городом. В центре картины судьба майора Советской Армии Виктора Борисовича Лазуткина, угодившего в военный госпиталь перед самым объединением Германии и выброшенного на улицу, поскольку госпиталю, как и всей его дивизии, предписано немедленно собирать манатки и отправляться домой. В отчаянии Лазуткин принимает решение — поселиться на вершине одного из берлинских памятников. Как разворачивается эта история современного Симеона-столпника, в который раз описывающая персонажей, оказавшихся на грани двух цивилизаций, двух миров, мне пока неизвестно, но, судя по всему, речь идет о конструкции, весьма напоминающей структуру «Монтенегро» и «Дитя кока-колы»...

И еще одно немаловажное обстоятельство: одним из продюсеров фильма является фирма «Экстаза», принадлежащая самому Макавееву и находящаяся в Белграде. Это означает, что Мак наконец вернулся домой. Круг блужданий замкнулся, и, быть может, он начнет все сначала, с той самой точки, когда он уехал отсюда в большой кинематографический мир. Еще не поздно: в октябре 1992-го ему минуло всего шестьдесят. Нормальный возраст: пора приниматься за дело...

Душан Макавеев

В. Р.: мистерии организма

«Этот фильм — субъективное размышление о жизни и учении доктора Вильгельма Райха (1897-1957).

Будучи первым помощником Зигмунда Фрейда и изучая рефлекс оргазма, Райх открыл жизненную энергию, объясняющую глубокие корни страха свободы, страха правды и страха любви в современном человеке.

Всю свою жизнь Райх боролся против порнографии в сексе и в политике. Он верил в рабочую демократию, в органичное общество, основанное на свободном труде и свободной любви».

(Слова посвящения написаны на голубом фоне, это цвет энергии оргона.)

«Райх, радость жизни» (наплыв).

«Наслаждайтесь» (наплыв).

«Чувствуйте» (наплыв).

«Смейтесь» (наплыв).

«Фильм снят в 1968—1971 годах в Соединенных Штатах и Югославии. Приз Луиса Бунюэля. Каннский кинофестиваль, 1971» (наплыв).

I. Тули

Две собаки на тротуаре, привязанные к фонарному столбу. На витрине кафе, перед которым они оставлены, табличка: «Вход с собаками запрещен».

Мужчина и две женщины идут по грязной улице манхэттенского Лоуэр Ист-Сайда. С помощью женщин мужчина надевает грязный оранжевый комбинезон, большую каску морского пехотинца, вешает на шею свисток и какие-то висюльки. Он также вооружен пластиковой копией М-16, знаменитого автомата, использовавшегося во Вьетнаме.

Это Тули Купферберг, известный поэт Лоуэр Ист-Сайда, автор «1001 способа жить, не работая», «1001 способа избежать призыва», «1001 способа любви» и т. д. Мы слышим его звенящий голос, поющий песню о добровольной природе нашего рабства.

Т у л и (*за кадром*).Кто защитит нас от наших защитников?
Кто будет судить нашу полицию?
Кто укажет путь нашим рулевым?
И кто освободит нашу свободу?
Кто будет надзирать за нашими судьями?
И кто внушит нам нашу волю?
Тот, который выбирает рабство,
Раб ли он?
Из парадоксов человек создает свой мир.
Он не может постирать свои носки и говорит:
«Сколько грязи в мире».
Мы всего лишь плейбои
В доме мертвецов.
Очень мало стихов пишется,

«В. Р.: мистерии организма»
Автор сценария и режиссер Душан Макавеев. Операторы Предраг Попович, Александр Петкович. Художник Драголюб Ивков. Автор звукового коллажа Бояна Мариян, в фильме также использована песня Булата Окуджавы. В ролях: Милена Дравич, Ягода Калопер, Тули Купферберг, Джеки Кертис, а также дух И. В. Сталина. Производство «Неопланта фильм» (Нови Сад), «Телепул» (Мюнхен), Югославия—ФРГ, 1971.

Еще меньше читается!
Кто будет надзирать за нашими судьями?
И кто внушит нам нашу волю?
Тот, который выбирает рабство,
Раб ли он?

На стене ветхого дома, перед которым Сильвия и Бояна помогали Тули надеть комбинезон, несколько изображений серпа и молота. Тули спел последние строчки своего стихотворения на мотив песни «Восток и Запад пробуждаются». Вооруженный и при полном обмундировании морского пехотинца Тули с автоматом наперевес и с остекленевшими глазами начинает вышагивать специфической поступью и выходит из кадра, позволяя камере запечатлеть надпись[1], намалеванную на стене:

«Только революция кладет конец войне!»

2. Желток

Обычный яичный желток, дрожащий на ладони вытянутой руки, передается в другую ладонь, а потом в третью: так развлекаются Милена, Ягода и Люба. В какой-то момент этой липкой эстафеты тонкая оболочка желтка лопается и желтая слизь расползается по шести рукам. На все это изображение наложены титры, идущие под аккомпанемент македонской народной мелодии. Или «желточной» мелодии, если хотите.

После окончания игры в желток (и титров) Люба, Ягода и Милена смотрят прямо в камеру.

3. Сексполфильм

Слегка подрагивающий титр, окрашенный в красный цвет: «Filme Der Sexpol».

Парочка на лугу, выглядящая так, будто на нее смотрят через калейдоскоп. Дрожащий образ отражается на шести поверхностях, расположенных вдоль рамки кадра.

М и л е н а (*за кадром*). В нашем больном обществе каждый болен. Человек на протяжении жизни испытывает четыре тысячи оргазмов. Не выключайте этот пульсирующий мотор радости и энергии. Оргазмотерапия — это программа СЕКСПОЛА! Как учил революционный доктор и коммунист Вильгельм Райх.

Титр из старого фильма о Райхе:

«Международный институт сексуал-экономических исследований» (запрещенная копия).

Кусок очень старого фильма с зернистым изображением. Молодой Вильгельм Райх на цветочном лугу играет на аккордеоне, сидя рядом с молодой женщиной (его первой женой Анни Райх) перед небольшим костром.

Фильм был снят где-то в Австрии в начале 20-х. Мы слышим хор, поющий нежно и задушевно. Это югославская народная песня о коммунистической партии.

Х о р (*за кадром*). Коммунистическая партия,
Мой благоуханный цветок,
Коммунистическая партия,
Моя любимая,
Мой благоуханный цветок,
Коммунистическая партия,
Моя любимая,
Мой благоуханный цветок.

Загадочная сценка (молодая пара в траве, их изображение преломляется через причудливую призму) продолжается. Поднявшись на колени, он начинает снимать шорты. Она, лежа на спине, стаскивает с себя трусы. Все в замедленном движении, спокойно и романтично.

Неожиданный крупный план его головы между ее ногами. Камера с большой долей деликатности и нежности отъезжает влево.

М и л е н а (*за кадром*). Биоэлектрическая зарядка и разрядка, производимая путем

---

[1] Много позже, листая книги в магазинах левацкой литературы, автор фильма узнал, что надпись на стене здания на 10-й улице между авеню А и В принадлежит Льву Троцкому.

соприкосновения гениталий, вызывает рефлекс оргазма: в высшей степени приятные сокращения мускулов.

Изображение молодой пары, поглощенной занятием любовью, становится нечетким и начинает мерцать. Кадр пересекают яркие линии, указывающие на то, что сцена снята с использованием электронной лампы. Идиллическая картина слегка подкрашена чуть возбуждающим красным цветом.

Девушка начинает биться головой о живот молодого человека. Мы не видим, что она делает. Наезд камеры.

М и л е н а (*за кадром*). Подчинение социальной дисциплине может вызвать гастрит, язву, респираторные и коронарно-сосудистые заболевания. Товарищи любовники, ради своего здоровья, е.....ь свободно! Коммунистическое движение борется за освобождение естественных человеческих импульсов и за радость жизни!

При словах «радость жизни» мы видим любовный орган молодого человека в возбужденном состоянии. Камера отъезжает назад, девушка лежит на траве и обхватывает молодого человека ногами.

М и л е н а (*за кадром*). Четыре тысячи освобожденных оргазмов в жизни каждой женщины и каждого мужчины — это четыре тысячи выбросов освобожденной жизненной энергии. Только путем освобождения любви и труда мы можем создать саморегулируемое общество трудящихся.

Х о р (*за кадром*). Коммунистическая партия,
Все люди,
Все люди следуют за тобой.
Все люди,
Моя любимая партия,
Все люди следуют за тобой,
Все люди,
Моя любимая партия,
Все люди следуют за тобой.

М и л е н а (*за кадром*). Телесные ткани, лишенные жизненной энергии, становятся злокачественными. Рак — это истерия камеры смертников. Рак и фашизм тесно связаны.

Фашизм — это безумие сексуальных калек.

Свастика обязана своим магнетизмом тому, что она является символом двух тел, слитых в половом акте. Все это проистекает от жажды любви...

Товарищи, занимайтесь любовью радостно и без страха! Пусть сладостная струя растекается вдоль вашего позвоночника! Пусть ваши бедра качаются, а ваш рот увлажняется! Слюна полезна! Обнимающиеся любовники излучают голубоватый свет, свечение оргона, тот самый свет, который астронавты наблюдают в космосе. Давайте воспроизводить естественную вибрацию в нас самих и в обществе. Пусть струи сладостно текут по вашим мускулам! Чувствуйте себя свободными, чтобы дрожать и кричать! Позвольте себе насладиться своим телом! Как революционеры, чья революция отвергает любовь, мы чувствуем себя очень неловко. Что происходит с революцией?

Сплетенные любовники испытывают последние волнообразные содрогания. Втягивающие движения таза девушки замедляются.

Монтажный стык, и мы видим фотографию Райха с ребенком на руках. Этот ребенок — Питер Райх, который появится в фильме чуть позже.

М и л е н а (*за кадром*). Каждый ребенок — это новый подход к жизни. Что мы можем сделать, чтобы помочь этому новому существу вырасти свободным?

4. Оргономия

Газетный заголовок: «Странное дело Вильгельма Райха».

Человек, который сказал, что сексуальная неудовлетворенность ведет к неврозам и/или раку, был осужден только одним научным журналом.

Старые кадры

Теперь мы видим фрагмент старого с зеленоватым оттенком немого фильма. Молодой Райх в лаборатории. Он смотрит через микроскоп и показывает своим ассистентам что-то в пробирке. Это было снято в Норвегии.

М и л е н а (*за кадром*). Человек, который открыл оргон, космическую энергию, энергию жизни и любви, сбежал от Гитлера и Сталина в Америку, страну свободных людей. Он отрекся от идеологии своей юности, в конечном счете проголосовав за Эйзенхауэра. В штате Мэн он создал лабораторию оргона, научно-исследовательский центр. Как можно избавить планету от смертоносных облаков смога? Как можно сделать пустыню зеленой и плодоносящей?

Камера движется вдоль галереи, ныряет под навес, минует гору хлама и зарывается в дальний угол, откуда доносится голос. В углу находится небольшая комнатка с маленьким окошком. Стены комнатки отделаны вагонкой в финском стиле.

Мы слышим голос доктора Шарафа.

Камера приближается к деревянной кабине.

Д о к т о р Ш а р а ф (*за кадром*). Пиноккио был в восторге! «Ура! — закричал он.— Я — настоящий мальчик! Посмотрите, как я танцую, послушайте, как я разговариваю». Старый Джепетто улыбался — он знал, что Пиноккио предстоит еще многому научиться, прежде чем он сможет стать настоящим мальчиком.

М а к (*за кадром*). Доктор Шараф.

Надпись:

«Аккумулятор энергии оргона,
сделано в США.
Оргонон, Рэнджли, Мэн».

Повторение предыдущего кадра.

Д о к т о р Ш а р а ф (*за кадром*). Я здесь, в аккумуляторе. *(Обращаясь к кому-то внутри.)* Может быть, выйдем и поговорим? Потому что они хотят поговорить.

Доктор Шараф выходит в сопровождении маленького ребенка в кошачьей маске. Это его сын. Доктор Шараф показывает нам аккумулятор оргона.

Д о к т о р Ш а р а ф. Итак... Это аккумулятор, обстановка здесь не слишком подходящая... но воздух здесь свежий и... их около...о, я хотел сказать, сейчас в стране их используется, наверное, не больше пятнадцати. При жизни Райха интерес к ним был огромным, и до судебного запрета их было около трехсот.

М а к (*за кадром*). Вы могли бы рассказать нам об этом аккумуляторе?

Д о к т о р Ш а р а ф. Как он работает? Ну... он... он в действительности... он не.... в некоторой степени он озадачивает меня своей простотой. Это просто органическое покрытие снаружи и металлическое покрытие внутри и он... органика действует как нейлоновый материал, который собирает то, что называется статическим электричеством, это Райх и называл энергией оргона.

Несколько фотографий и кинокадров многослойного аккумулятора. Женщина в аккумуляторе. Женщина с оргоновым одеялом вокруг ноги. Женщина с оргоновым одеялом на плече.

М и л е н а (*за кадром*). Оргоновый аккумулятор, оргоновый пистолет и оргоновое одеяло использовались для лечения болезней благодаря низкому уровню энергии тела, а также в качестве эксперимента для лечения рака.

Филлис Филбрик из Рэнджли, бывший служащий доктора Райха, показывает палец.

Ф и л л и с. ... и у него была машина... которая... мой палец жутко кровоточил... и он приложил мой палец к этой машине, и кровотечение было остановлено. Вы можете увидеть рубец. Кровь остановилась почти немедленно.

Камера приближается к пальцу.

Оргоновый пистолет: на вид обычный ящик с выступающей вперед ребристой трубкой, заканчивающейся воронкой. Рука берет воронку и прикладывает ее к ладони другой руки.

М и л е н а (*за кадром*). Вместо того чтобы подвергнуть его теории научной проверке, американские власти преследовали Райха как обычного преступника.

Крупный план Райха.

Заголовок: «Правительство подвергает сомнению теорию оргона. Добивается судебного запрета на торговлю между штатами».

Е в а Р а й х - М о й з е. ...Его последними словами, обращенными к Верховному суду, были: «Планета в опасности!» ...и я рекомендую каждому, кто действительно хочет узнать умалчиваемые и секретные факты о его выступлении на суде, где он изложил свою позицию... и несмотря на все это, он был... это было... квалифицированное судебное убийство, напоминающее то, которое он описал в своей книге «Убийство

Христа» ...и нам удалось наладить жизнь здесь после его смерти, но я ощущаю, что мир сбился с пути после его смерти в 1957 году.

На заднем плане мы отчетливо видим сад, белый деревянный дом и несколько человек из съемочной группы.

5. Тюрьма

Фотография Райха в наручниках, в сопровождении судебного исполнителя, в большой черной шляпе. Это газетная фотография. Камера медленно движется к его рукам. Отчетливо видны наручники.

М и л е н а (*за кадром*). Он умер, до конца оставаясь свободным человеком, в федеральной тюрьме в Льюисбурге, штат Пенсильвания. Но если он был нездоров, как это утверждалось, почему тогда он был привлечен к суду?

Стены, высокие стены федеральной тюрьмы Льюисбурга. В сопровождении исполняемой на цитре музыки камера скользит вдоль стен, высоких башен, стеклянных будок охранников. Перед тюремным зданием, которое напоминает средневековый замок, огромные клумбы с красными гвоздиками. Камера скользит по двойной решетке ворот.

Лязг ворот.

6. Погребальный костер

Гигантские металлические челюсти опускаются с огромной высоты, производя неприятный металлический звук. Мы — в мусоросжигателе, расположенном на углу улиц Гэнсвурт и Хадсон, Манхэттен, Нью-Йорк. Челюсти захватывают все виды разноцветных отходов и высоко поднимают их для размельчения и сжигания. Именно здесь были сожжены все книги доктора Вильгельма Райха.

М и л е н а (*за кадром*). В деле Соединенных Штатов Америки против Вильгельма Райха окружной суд Соединенных Штатов постановил, что его опубликованные работы должны быть уничтожены.

«Открытие оргона» (том 1),
«Функция оргазма» (том 2) и «Биопатия рака»,
«Сексуальная революция»,
«Небо, Бог и Дьявол»,
«Космическое совмещение»,
«Слушай, маленький человек»,
«Массовая психология фашизма»,
«Анализ характера»,
«Убийство Христа»,
«Люди в опасности».

Эти книги были сожжены в публичном мусоросжигателе на углу улиц Хадсон и Гэнсвурт в Нью-Йорке под руководством сотрудников санэпидемстанции. Это произошло 23 августа 1956 и еще раз 17 марта 1960 года.

Угрожающие гигантские металлические челюсти, открытые до предела, парят над камерой.

7. Американская мечта. Ева Райх-Мойзе

Поскольку вы приехали из-за железного занавеса и поскольку... если бы вы действительно говорили в вашей стране то, что вы действительно думаете, тогда вы не остались бы в живых! Вы так не думаете?.. Но я считаю, что в коммунистических нациях дети ... штампуются в форму хороших государственных особей, другими словами, истинно творческая индивидуальность — это преступление. Никто не улыбается в России, пока они неожиданно не разражаются хохотом, люди ходят очень серьезные, и у них есть мечта о будущем, но у них не хватает еды для себя, или еда выращивается главным образом на маленьких огородах, таких как этот... вы знаете?

М а к (*за кадром*). Вы можете сказать мне что-нибудь об американской мечте?

Е в а Р а й х - М о й з е. О, американская мечта умерла!

Д и к т о р (*за кадром*). Сейчас воскресное утро! 79 градусов по шкале Эй-би-си.

Камера панорамирует. Типичный американский пейзаж: бензоколонка, дорога, река. Мы въезжаем в небольшой городок с аптекой, парикмахерской, супермаркетом, мотелем. Разные вывески на магазинах, играющие дети, маленький негритенок катается

на велосипеде. Это Рэнджли, штат Мэн. Именно здесь Райх провел последние десять лет своей жизни перед тем, как был посажен в тюрьму. Здесь, в своей усадьбе, которую он называл «Оргонон», расположенной на холме за пределами города, он создавал Международный исследовательский центр оргона.

Х о р (*за кадром*). Кока-кола... это то, что надо!
Это то, что вам нужно!
Кока-кола! О, да! Это то, что надо!

Мы слышим голос Питера Райха, пока камера скользит по Рэнджли — местечку «на полпути между экватором и Северным полюсом», как гласит вывеска ресторана доктора Гранта, куда доктор Райх любил время от времени приводить свою семью после просмотра фильма в местном кинотеатре напротив ресторана.

П и т е р Р а й х (*за кадром*). ...вечером ... мы были дома, и нам позвонили Троппы, это семья, которая жила неподалеку, и они сказали, что по дороге движется группа людей, выкрикивающих «Долой оргии!», «Долой коммунистов!», «Долой оргии!» Они называли нас «оргиями», потому что это было сокращением от Оргонона и оргона... и они были испуганы... и они сказали, что эти люди направляются к нашему дому и будут тут через пять минут... Я... я был в ужасе... Я помню, что Райх взял свою сорокапятку, свой автомат... и вышел через заднюю дверь... а лидером группы был местный владелец магазина... он кричал, чтобы они уходили, мы очень беспокоились, потому что он ушел вместе с ними. Мы не знали, что случилось! Я помню, как мы ехали... это было ночью... ехали по главной улице города, и я даже не знаю... то ли мне это показалось из страха, или это действительно произошло, я уже больше не уверен, но... я помню, я помню, что видел, как Райх приставил свою сорокапятку к спине этого человека... просто ведя его по главной улице.

Крупный план Питера Райха, заканчивающего свой рассказ.

8. Ранджли: «На полпути между Северным полюсом и экватором»

Два симпатичных старика стоят перед своим магазином, расположенным на главной улице.

В э н с О у к с. Хэлло! Я Вэнс Оукс, и я держу магазин на главной улице вместе с моим братом... это старомодный магазин... я... мы живем здесь пятьдесят два года, и прежде наш отец и доктор Райх любили приходить сюда... мы очень хорошо его знали. Это мой брат.

К а р л О у к с. Хэлло! Я Карл Оукс. У нас общий бизнес с моим братом Вэнсом на протяжении всех этих лет за исключением двух или трех (он начал раньше меня), и мы очень хорошо знали доктора Райха. Он часто заходил в наш магазин и говорил нам: «Откройте окно! Впустите свежий воздух!» Его считали необычным... люди не понимали его.

Человек в униформе шерифа медленно выходит из небольшого магазинчика с вывеской «Магазин-парикмахерская Пита». У него сильная челюсть, волосы коротко острижены.

Ш е р и ф. Меня зовут Пит Даррел, помощник шерифа и парикмахер здесь в Рэнджли. Я... был парикмахером доктора Райха, когда он жил здесь, и он носил странную прическу. Он не хотел причесываться, как обычные люди... набок, вот так... он хотел зачесывать все наверх, вот так...

В э н с О у к с. Однажды, никогда не забуду, тут был один человек, который работал на него ... в семь часов утра он входит в мой магазин и говорит: «Вэнс, доктор Райх — коммунист!» ... А я спросил: «Что ты имеешь в виду?»... Он говорит: «Я обедал, а когда я поднял глаза, то увидел, что он смотрит на карту. А когда он заметил, что я смотрю на него, он отодвинул ее ... и я ... говорю себе, я думаю, что он делает карты этой страны и, кроме того, он не платил мне уже три недели!.. Что я подумал, возможно, могло бы быть основанием для...»

Камера движется в направлении Оргонона через лес, через прелестный зеленый лес штата Мэн...

9. Оргонон

М и л е н а (*за кадром*). Живут ли пришельцы из космоса на планете Земля? 10 марта 1956 года в десять часов вечера мне пришла в голову следующая почти невероятная

идея: «Не инопланетянка ли я?» Не принадлежу ли я к новой расе землян, которые были произведены на свет в результате полового акта космических существ с земными женщинами? Не являются ли мои дети первыми потомками интерпланетарной расы? Соотносится ли эта мысль каким-то образом с тем, что должно случиться в будущем?

Я оставляю за собой привилегию задавать эти и другие подобные вопросы без какого бы то ни было страха, что меня за это посадят. Я ненавижу иррациональное. Однако я верю, что даже самая чудовищная иррациональность должна содержать рациональное зерно. Нет ничего в этом нашем человеческом мире, что не было бы в какой-то степени правильным, как бы это ни было искажено.

Камера панорамирует от лесного озера к телескопу на переднем плане и какой-то штуковине, показывающей четыре стороны света, установленных на крыше оргоновой обсерватории Райха.

Над входом — необычный знак: стрела, обращенная вверх и расщепленная посередине на два зубца, изогнутые таким образом, что их концы соприкасаются. Это райховский знак оргона. Является ли это символом гегелевской триады или образом фаллоса, как готовы были интерпретировать ироничные комментаторы идей Райха? Неважно: знак таинствен и прекрасен, что бы он ни означал.

Культ секса и анархии

Кусок старого фильма: гидроплан садится на озеро. Из гидроплана появляется короткий человек. (Доктор Хопп из Палестины. Он был задержан на острове Эллис, поскольку пытался въехать в США, чтобы принять участие в оргономической конференции. Позже райхианцы посадили его в такси-гидроплан и переправили прямо на озеро Додж.) Это 1950 год. На берегу мы видим несколько райхианцев, мы также видим самого доктора Райха, пожимающего руку доктору Хоппу и похлопывающего его по плечу.

Установка на берегу озера. Она выглядит, как многоствольное орудие на вращающейся платформе. Ребристые трубы идут от стволов к земле. Под землей они доходят до уровня воды.

Под навесом у входа в студенческую лабораторию — четверо важных людей: Вулф, переводчик книг Райха на английский язык, Ола Ракнес, норвежский оргономист, А. С. Нил, английский педагог-новатор, руководитель Свободной школы Саммерхилла, и крайний справа — сам доктор Райх.

М и л е н а (*за кадром*). В 50-е годы Оргонон стал международным центром сексэкономических исследований.

Слухи окрестили его секретной еврейской организацией, которая мастурбировала пациентов в оргоновых аккумуляторах, экспериментировала на детях, сидящих в клетках, и замышляла введение рабочей демократии! Федеральные агенты, жаждующие понаблюдать сексуальные сцены, сновали в кустах со своими биноклями. Райх стрелял в них.

10. Американская мечта (2)

Бюст Райха на его могиле. Мы слышим его голос.

Том Росс, старый смотритель Оргонона, вешает вывеску, гласящую: «Оргонон, музей Вильгельма Райха. Открыто».

Другая надпись: «Просьба ничего не трогать в этом здании».

Дверь открывается. Камера фиксирует микроскопы и лабораторное оборудование, покрытое полупрозрачным пластиком. Таинственное место. В таких местах некоторые люди обычно проводят какие-то исследования. Райх говорит.

Г о л о с В. Р. (*за кадром*). Я взял свое ружье и увидел группу людей, марширующих и громко орущих: «Коммунисты! Коммунисты! Выходите! Вон отсюда! Оргия! Оргия! Оргия! Оргия!» Я остановил их и спросил: «Кто тут сказал: «Долой коммунистов? Коммунисты вон?», и я увидел их — Андерсона, аптекаря ... Я хочу сказать, что здесь нет коммунистов. Мы все боремся с коммунизмом. Сегодня я избрал Эйзенхауэра. Я — за Эйзенхауэра. Как и все здесь. Что ж, это не помогает Эйзенхауэру! Это не помогает Америке. Я собираюсь сообщить об этом в ФБР ... Я боролся с коммунистами задолго до того, как кто-нибудь в Америке узнал коммунистов — в 1930 году.

Камера наезжает на фотографию двух рук с ладонями, повернутыми друг к другу. Это

оргоновое поле. Затем камера совершает движение через несколько пустых комнат и останавливается у медицинской кушетки. Слышится тяжелое дыхание.

11. Биоэнергетическая терапия

Это современный консультативный кабинет, где практикуется один из вариантов райхианской терапии.

Терапевт. ... и когда дыхание становится более глубоким... и если... чувство должно струиться через тело... (Титр: «Доктор Александр Лоуэн».) И мы будем способствовать этому с помощью мобилизующих движений таза... Ну, двигайте им вверх-вниз, давайте же, двигайтесь! Двигайтесь! Давайте, качайте им! Давайте, продолжайте раскачиваться... и держите дыхание... очень хорошо... продолжайте раскачиваться...

Пациентка в фиолетовом трико, сидящая на странном стуле, напрягается до предела, тяжело дыша. Вены на лбу вздулись от напряжения, но она послушно делает то, что ей говорят. Камера следит за движениями ее тела и за объяснениями.

Терапевт. И когда она дышит, я слушаю звук ее дыхания ... Продолжайте!.. Очень хорошо!.. Вот так... Вы можете слышать, как воздух спонтанно втягивается в ее тело... Теперь приподнимитесь, голову вверх, наступайте на ступни... воооот так! У большинства людей на тыльной стороне шеи существует большой запас прочности... где содержится их упрямство и их злоба... и этот запас не позволяет им сдаваться. Давая выход этим чувствам, позволяя этим чувствам взять... очень хорошо... продолжайте... вот так.

12. Доктор Шараф: райхианская вегетотерапия

В Бостоне, на зеленом ковре сочной травы, на берегу реки, по которой спокойно скользят маленькие лодочки, с виднеющимся вдали городом, мы интервьюируем одного из ближайших помощников доктора Райха, доктора Мирона Шарафа, психолога, который красочно излагает свой собственный опыт в области райхианской терапевтики.

Доктор Шараф. Прежде всего он попросил меня дышать... дышать!.. (*Он вдыхает.*)... ваши глаза!.. Ваши глаза выходят из орбит!.. Посмотрите на меня! Я посмотрел на него... Ваш рот!.. Вы прячете улыбку!.. Дайте ей волю!.. О!.. Знаете... также вжимайте в себя грудь, каждый раз всхлипывая... и это ощущение... и тогда... даже всхлипывая... не переставайте дышать... потому что все плачут ... я хочу сказать, не трудно заставить кого-нибудь плакать, любой садист может заставить вас плакать!.. Но плакать и чувствовать, как человек устремляется вперед ... продолжайте дышать!.. Не останавливайте дыхание... Дышите полной грудью! Делайте глубокие вдохи!.. Давайте!.. Не останавливайтесь... Не надо! Нет. Вы сачкуете, не надо... Старайтесь!.. Давайте!.. Продолжайте дышать!.. Вы форсируете дыхание!.. Оно должно быть естественным! Теперь вы выходите из себя... Продолжайте!.. Вот так!.. Сердитесь, но не переставайте дышать!.. И наконец ... пусть все ваше тело испытает ощущение, которое я бы назвал «моя экстремальная ситуация», подчинитесь ему, и я почувствую, что по всему вашему телу разливается спокойный поток, когда дыхание полное, и этот поток энергии вызывает очень теплое, сильное ощущение, особенно в области гениталий... И это совсем не то же самое, что сексуальное возбуждение... Хотя это связано, но это ощущение полноты и удовольствия, а не опустошающее чувство, что вы просто живете.

13. «Будьте живыми»

Крупный план Мэри, кричащей: «Нет! Нет! Нет! Нет! Нет!»

Голос доктора, дающего ей указания за кадром. Затем мы видим руку доктора на ее теле, показывающую, где движение заблокировано. Вскоре в теле пациентки возникает волнообразное движение, и потерянное, забытое, исчезнувшее движение будет восстановлено. Приятные плазматические потоки. Преодоление отчуждения.

Закадровый голос. ... Движение схвачено... на этом уровне и с помощью вдохов и выдохов... искаженное движение хочет зафиксироваться... выдох! Выдох!.. Вдох!.. Когда вы выдыхаете! Вот так!.. Продолжайте!.. Вдох!.. Опускайте грудь ниже! Хорошо, достаточно этого движения. Поднимите колени вверх!.. Вот так! Дышите!.. Мобилизуйте все ваше тело. Вот так! Вдох!.. Продолжайте!.. Вдох!.. Расслабьте челюсть.

Мы являемся свидетелями чего-то совершенно необычного, что происходит в человеческом теле. Чего-то до сих пор нам не известного.

Кошка сидит и смотрит, камера панорамирует: надпись на стене: «Будьте живыми». Голос спрашивает: «Как вы себя чувствуете?»

У л ы б а ю щ а я с я д е в у ш к а. Чувствую себя превосходно, и гораздо моложе, и гораздо более живой... И очень мягко... и очень хорошо понимаю все, что происходит вокруг меня... и очень... просто как... совсем не испуганной.

14. Бетти Додсон: радость мастурбации в студии

Под рисунком, сделанным красным мелом и изображающим молодого негра в натуральную величину, который сжимает свой разбухший любовный орган, сидит Бетти Додсон, известная художница, автор эротических картин. Место действия — галерея эротической живописи в США. Бетти небрежно сидит на полу в разодранных брюках и с мальчишеской прической.

Б е т т и Д о д с о н. Я помню чувство, которое я испытала, когда впервые спросила своего приятеля: «Ты бы не мог прийти и помастурбировать для меня в студии, чтобы я смогла это нарисовать?» ...И это как ... О, блеск! Это нечто ... знаете ли ... то, чего вы не делаете!.. Это о'кэй, когда вы занимаетесь этим с партнером... но... мастурбация — это нечто личное. Каждый из этих людей говорил потом, что очень хорошо себя чувствует. И знаете, они чувствовали себя... очень свободными. Это приносило им радость.

Камера медленно движется вперед. Любовный орган негра становится все больше и больше.

15. Дайте мне это! Вторая пациентка

В т о р а я п а ц и е н т к а. Дайте мне это! Дайте мне это! Дайте мне это! Это мое! Дайте мне это!

Она хватает скатанное полотенце и жутко напрягается, вовлеченная в борьбу не на жизнь, а на смерть. Ее лицо становится красным, она в ярости и кричит изо всей мочи.

16. Доктор Оллендорф, дядя Питера

На борту тихоокеанского лайнера, летящего над виднеющимся за иллюминатором Манхэттеном, доктор Роберт Оллендорф на пути из Майами в Лондон сказал нам несколько слов. Он — приверженец Райха, живущий в Лондоне. Он также дядя Питера Райха и прекрасный человек. (Макавеев сожалеет, что его больше нет в фильме.)

Д о к т о р О л л е н д о р ф. Если какой-нибудь нормальный мужчина или женщина вдруг будут созданы врачом, каковы могут быть последствия? Что ж, очень просто. Он, скорее всего, совершит самоубийство!

17. Первобытный крик

Третья пациентка кричит и воет все более и более ужасающе. Ужас сочится из каждой ее поры.

18. Снова Тули

Мэдисон Авеню, в непосредственной близости от музея Уитни. Мнимый солдат, которого мы видели во вводном эпизоде, идет по улице. Морской пехотинец в шлеме осторожен; он ведет себя так, будто находится в азиатских джунглях, он весь экипирован небольшими параноидальными средствами защиты, между тем вокруг него гудят машины Нью-Йорка. Он проходит мимо пожилой дамы, которая чувствует, что что-то не в порядке. Морской пехотинец в действии.

19. Четвертая пациентка, чистая невинность

Другая пациентка кричит, рыдает, воет, визжит. Ее кожа свидетельствует о приступе сдерживаемой энергии. С каждым новым взрывом ярости ее кожа становится на один

Милена Дравич в фильме "В. Р.: Мистерии организма"

тон краснее. Она рычит и излучает высвобождаемую ненависть. В этом есть что-то прекрасное и жуткое.

(Эта сцена была изъята из окончательного варианта фильма.)

20. Секспол, югославский вариант

Крупный план Милены, разбивающей четыре яйца одно за другим. Это первый раз, когда мы видим ее.

Титр: «Сексполфильм».

(Когда этот титр в первый раз появлялся в фильме, то в американском варианте картины мы добавляли: Берлин, 1 мая 1931 года. Теперь же мы добавляем: Белград, 1 мая 1971 года. Все снова ожидают увидеть секс в напоминающих соты зеркалах. Однако на этот раз секс сублимируется в нежную любовную сатиру.)

В то время, как Милена идет по улице, к ней пристает Радмилович, пролетарий, пьяница, бывший любовник, непредсказуемый скандалист.

Радмилович. Когда ты была простой ученицей косметички, ты разрешала мне срывать розы в своем саду. Но теперь, когда ты прошла партийный курс, ты пренебрежительно относишься к интимным пролетарским друзьям.

Милена. Это подлая клевета, ты — безответственный элемент. Ты — отвратительный пережиток нашего славного прошлого, товарищ Радмилович!

Он делает ужасные вещи: бегает вокруг нее с громыхающей урной, подкатывает большую пустую бочку и устанавливает ее посередине улицы, чтобы использовать в качестве личной трибуны.

Радмилович. Бога нет! Государства нет, и людям скоро придет конец. (*Впрыгивает на бочку.*)

Милена. Держи себя в руках, товарищ! Назад пути нет!

Установив бочку посередине улицы, Радмилович перекрыл путь элегантному «мерседесу». В Югославии именно эта марка используется высокими начальниками и партийными чиновниками, поэтому у Радмиловича к нему — особые чувства.

Радмилович. Стой, поганый «мерседес»!

Человек в машине. Ты знаешь, чей он, подонок?

Радмиловичу наплевать на представителя власти, он вскакивает на капот и кричит водителю через ветровое стекло: «Долой красную буржуазию!» Он также выкрикивает с издевкой названия других атрибутов красной буржуазии: «Бифштекс Эстерхази! «Митцуко» (духи), марксистский фактор!»

21. Элегантный скачок через океан

В этот момент монтажные ножницы Макавеева элегантно переносят нас за океан, и мы оказываемся на знаменитой, ослепительной и веселой на вид 42-й улице Нью-Йорка, наполненной яркой мигающей кинорекламой.

По улице идут две девушки, или парень и девушка, или два женоподобных парня, в зависимости от того, как посмотреть. Рита и Джеки едят мороженое на ходу под ровный гул фонограммы со слащавыми голосами дикторов радио, рекламирующих восхитительные предметы роскоши.

О, это действительно страна мечты или так кажется бесчисленным европейцам,

азиатам, африканцам, южноамериканцам, которые никогда не видели ее сами. Это заблуждение разделяют также многие американцы. Титры фильма вспыхивают на заднем плане и врезаются в наше сознание; кажется, они говорят нам о нежной любви и пылкой страсти, которые несомненно должны существовать между двумя людьми, идущими перед нами. По правде говоря, Джеки — довольно-таки здоровенная цыпочка, но не без определенного неуклюжего шарма. Они едят мороженое, время от времени облизывая эскимо друг друга.

Джеки в комнате. Она расскажет о себе поподробнее.

Д ж е к и. Эрик сделал мне предложение. Я сказала: «Да» ... потому что Эрик особенный человек, и он считает, что я тоже особенный человек. Я сказала: «Да»... потому что не хочу прожить свою жизнь, будучи человеком, которому никогда не делали предложение.

Перед Линкольн-центром Тули, морской пехотинец, марширует, как гвардеец.

Д ж е к и. Эрик для меня, как... стопроцентный американец... это Эрик... даже, знаете, он необычный ... он, как американский герой!

Тули на посту. Двое черных полицейских приближаются к камере.

22. Дома

На переднем плане — пара ягодиц, движущихся вверх и вниз, пара мужских ягодиц, обхваченных игривыми женскими ножками. Совершенно очевидно, что люди занимаются любовью на тахте. На заднем плане мы видим Милену. Милена возвращается домой, открывает дверь, не подозревая о том, что происходит в квартире. Она все еще раскрасневшаяся после встречи с бывшим любовником.

М и л е н а. Положение женщины в обществе еще не решено. Радмилович! Это наглядный пример деградации пролетариата! Это моя трагедия! Несчастная я женщина, я испила свою горькую чашу до дна! Никогда больше не позволю никакому мужчине топтать меня!

В кадре — коридор. Раздеваясь, она не замечает на вешалке военную форму. Она входит в гостиную, и перед ее взором открывается любовная сцена. Но она тактична.

М и л е н а. О, я вижу, у нас тут общество.

Крупный план Ягоды в объятиях.

Я г о д а. Это товарищ Люба. Он пришел немного отдохнуть. Он еще даже не допил свой чай. Всегда готовы наши вооруженные силы! О, народная армия!

В то время, как тактичная Милена уходит в кухню, оставив их одних, живая и проникающая в душу мелодия флейты Микана Обрадовича перерастает в бешеный мотив народного танца. Пока Ягода и Люба продолжают свое занятие, граничащее с акробатическим этюдом, камера скользит к фотографии Райха на стене. Улыбающийся Райх наблюдает за сценой с явным одобрением.

На кухне Милена курит сигару (размер «Че Гевара») и читает «Коммунист».

Заголовок в газете: «Как Карл Маркс влюбился».

В гостиной любовники поменяли позу. Из соответствующего сидячего положения Ягода дает объяснение.

Я г о д а. Военнослужащий не занимался этим шесть месяцев.

Веселая флейта продолжает и продолжает свою дикую мелодию.

23. Бетти Додсон, снова Бетти Додсон

Б е т т и Д о д с о н. Я практически никогда не была способна испытать оргазм в этом положении... и... я... знаете... наблюдая, как эти люди занимаются любовью... я стала спрашивать девушек... испытывают ли они оргазм, трахаясь с партнером... Одна моя подруга... мы являемся членами группы освобождения женщин, это группа повышения сознания... так вот, у нее совсем не было опыта мастурбации! Ей было немного за тридцать... и она не мастурбировала, и она целиком зависела от мужчины... от партнера, чтобы испытать оргазм, что ни к черту не годится... и она начала практиковать мастурбацию, и она была поражена ... тому, что с ней стало происходить, и ее оргазм стал гораздо более интенсивным.

Во время этой речи появляется вставной кадр Любы и Ягоды, неистовствующих на маленькой круглой табуретке.

24. Милена в аккумуляторе

Сняв свитер, Милена входит в оргоновый аккумулятор в углу кухни.

М и л е н а. Коммунизм без свободной любви — это праздник на кладбище.

Она закрывает дверь.

25. На улице

Радмилович заблокировал движение двух сотен машин и поливает их водой из шланга.

Р а д м и л о в и ч. Е...л я вас всех! Долой красную буржуазию!

У него кончается вода. Дворники стаскивают с трона своего пьяного сотоварища.

Р а д м и л о в и ч. Нападаете на своего товарища по классу? Пролетарии всех стран...

26. Снова в комнате

В то время как голый Люба носит голую Ягоду по комнате, Милена одевается и собирается выйти. Она надевает армейские ботинки, армейский китель и фуражку.

М и л е н а. Я знаю, почему Радмилович возвел эту чудесную баррикаду! Потому что я больше не позволю ему никаких интимностей.

Она останавливается у двери.

М и л е н а. Вы еще... долго?

Любовники вернулись в исходное положение. Это продолжается и продолжается.

Л ю б а. Мы только начали.

Ягода кивает и улыбается. Милена выходит.

27. На балконе

На балконе многоквартирного пролетарского дома.

С о с е д к а (*старая женщина с усами*). Ваша соседка по комнате опять занимается сексом! Возмутительно!

М и л е н а. Не ваше дело!

С о с е д к а. А их задницы, сверкающие перед моими глазами?

М и л е н а. А вам-то что?

С о с е д к а. Наша молодежь не должна истощать себя!

М и л е н а. Свобода и любовь неистощимы, мадам!

С о с е д к а. Ваша любовь — это просто атлетическое состязание.

М и л е н а. Это половая любовь! Воздержание вредно для здоровья, бесчеловечно и, что самое плохое, контрреволюционно.

С о с е д к а. Для меня это просто е...я.

28. В комнате

Голые любовники, извивающиеся на полу, залезают под многоцветное покрывало в народном стиле.

Л ю б а. Вперед, солдаты народа!

29. Митинг секспола. Позднее, позднее шоу

На заборе, обращаясь к невидимым слушателям, Милена произносит речь.

М и л е н а. Авторы эротической литературы ведут глупые споры, что лучше: короткий и толстый или длинный и тонкий. Я скажу: это ложная дилемма! Вы не должны доверять средствам информации! Удовольствие — вот что имеет значение! Самый лучший — это тот, который доставляет удовольствие.

Камера отъезжает, и мы видим, что очаровательная Милена в униформе, но с голыми ногами собрала внушительное количество местных жителей из пролетариев на сексуально-политический митинг.

М и л е н а. Любой ребенок знает, что самое приятное — промежность! Наша дорога в будущее должна быть позитивной! Товарищи! Между социализмом и физической любовью не может быть противоречия! Социализм не должен исключать из своей программы чувственное удовольствие! Октябрьская революция погибла, когда она отвергла свободную любовь!

Аплодисменты и овации со всех этажей и балконов.

30. Ягода и Люба за прежним занятием

Они вылезают из-под покрывала. Она убегает на четвереньках. Он впрыгивает на нее.

Я г о д а. Освободительная война!

Л ю б а. Это номер два, и у него есть голова!

31. Митинг набирает силу

Длинный кадр. Сотни слушающих жильцов.

М и л е н а. Нанесите молодым сексуальную травму, и они безрассудно бросятся к другим, запрещенным соблазнам: мелкому воровству, грабежу и тому подобным преступлениям, поножовщине, алкоголизму, политическим беспорядкам с развевающимися флагами, схваткам с полицией... как довоенные коммунисты!

Дворники вносят пьяного Радмиловича.

Р а д м и л о в и ч. Розалия Люксембурговна!

Милена слишком далеко, чтобы увидеть или услышать его.

М и л е н а (*кричит, народ прибывает*). Что нам нужно, так это свободная молодежь в мире без преступлений... Если мы хотим достичь этого, мы должны разрешить свободную любовь!

Поскольку первый выкрик остался неуслышанным, Радмилович делает другую попытку. Из противоположного конца двора он обращается к Милене, находящейся на высокой трибуне (на уровне второго этажа).

Р а д м и л о в и ч. Тело твое просто прошу... Мария — дай!

(Эта строчка из поэмы Маяковского нарушает очарование момента.)

32. Еще Ягода и Люба

Живая музыка. Приятное занятие любовью.

33. Радмилович на трибуне. Вот так

Угол зрения Милены.

Р а д м и л о в и ч. Господа, в нашей демократии каждый имеет право на бублик. Одни получают бублик, другие — дырку от бублика.

Аплодисменты указывают на то, что рабочий класс удовлетворен переходом к обсуждению социально-политической темы.

Р а д м и л о в и ч. Мы считаем, что главная проблема заключается в дырке. (Опять он свел все к «грубому сексу», как этот дурак Райх и этот другой дурак Макавеев[2].)

М и л е н а (*кипя от злости*). Вот оно ваше классово-структурированное общество! Мужские существа перестают быть мужчинами и превращаются в обычных свиней.

Ж и л е ц (*за кадром*). Значит, мы все идиоты!

М и л е н а (*оборачивается в сторону голоса и направляется к группе людей, читая им сердитую лекцию*). Да! Идиотизм — это правильное слово для обозначения вашего состояния. Вы смирились с вашей социальной и сексуальной нищетой!

Голос с другой стороны перебивает ее. Это другая сексистская свинья.

Ж и л е ц (*за кадром*). Вот я засуну своего идиота в тебя!

Как взбесившаяся волчица, Милена начинает бегать вокруг, бросая вызов всем. Она совершенно справедливо зла на этих «маленьких людей», и это ради их пользы.

М и л е н а. Вы, животные!.. Вы е...те пьяных шлюх в сортирах. Вам недоплачивают! Ваши жены и дети не уважают вас, недоё...е кретины! Вы учите своих детей, что сексуальная игра способствует гниению позвоночника!

Внезапно с нижнего этажа поступает неожиданная поддержка. Камера панорамирует вниз.

Р а д м и л о в и ч. Она права! И вы бы знали это, если бы читали памфлет «Почему чахнут сербские дети».

Играет духовой оркестр. Он придает сцене атмосферу душевного подъема.

М и л е н а. Никакое возбуждение не может сравниться с элементарной силой

---

[2] Комментарий карандашом Макавеева.

оргазма! Вот почему политика привлекает тех из нас, чей оргазм — некачественный, ущербный, прерванный или преждевременный!

Тем временем в нижнем правом углу кадра Радмилович, взобравшийся по людям на ограду, принимает позу хорошо известной патриотической статуи.

Радмилович. Ejaculatio praecox[3]!

Милена. Стыдно! Это твоя проблема! Настоящие мужчины знают, как надо жить, не спрашивая ни у кого разрешения! Сладкое забвение — вот требование масс! Лишите их свободной любви, и они все сметут на своем пути!

Милена — в сладком трансе митинговой стихии. В ее политических венах — сладострастная дрожь, вызванная ощущением власти над массами.

Милена. Это привело к революции. Это привело к фашизму и светопреставлению! «Как человек стал гигантом» — Deutschland über alles![4] Оргазм марширующих гусиным шагом масс! Оргазм от притока крови у алкоголика или старой перечницы! Церебральный оргазм догматика или религиозного мистика! Мускульный оргазм принудительных рабочих, атлетов или художников!

Взрывы аплодисментов становятся все более и более бурными и продолжительными.

34. Перебивка

Комната. Люба снова взгромоздился на Ягоду. На заднем плане мы видим Милену, страстно борющуюся за то, что они уже делают, ни у кого не спрашивая разрешения.

Милена (*за дверью*). Лишите молодых их права на сексуальное наслаждение, и вы украдете у них духовное здоровье. Дети и молодежь имеют право на счастье половой любви.

35. Змеиный танец «козара»

В то время как речь Милены подходит к концу, на балконах начинается легендарный танец «козара».

Милена. Назад к себе, к нашей истинной человеческой природе! Верните каждой личности право любить! Свобода личности — это свобода всех!

На лестнице, ведущей на уровень второго этажа, Радмилович ведет танец.

Радмилович и хор. Без любви
Жизнь не стоит и гроша.
Без любви
Жизнь не стоит и гроша.
Никто не знает... Ах, никто не знает,
Что нам завтра принесет.

Все присоединяются к танцу. Ведя танец, Радмилович приближается к Милене. У нее не остается другого выбора, как взять протянутую руку и принять ведущую позицию. Ручная камера отодвигается назад под напором танцующих жильцов.

Радмилович и хор. Жизнь без е...и не стоит и ломаного гроша!

36. Биологическая энергия масс, живая

Неожиданно мы совершаем другой элегантный прыжок и оказываемся в Китайской Народной Республике. Мао на трибуне. Камера перемещается из стороны в сторону, чтобы показать скопление масс в Пекине. Массы машут своими красными книжечками. Несметное количество людей, сотни тысяч, миллионы, может быть, десятки миллионов. Зрелище, захватывающее дух.

37. Биологическая энергия масс, застывшая

Большой официальный зал. Сверкающий паркет, грандиозные канделябры. Длинный ряд оцепеневших, официально одетых граждан. Спокойно и властно входит Иосиф Виссарионович, вождь и учитель. Его поступь величественна. Свита следует на

---

[3] Преждевременная эвакуляция! (лат.).
[4] Германия превыше всего! (нем.).

соответствующем расстоянии. Расстояние между ними не меняется, что создает впечатление ожившей фотографии, как будто движутся восковые фигуры. Кажется, играет балалайка? Сцена сопровождается музыкой лютни. Цитра играет нежную и меланхолическую мелодию «Лили Марлен». Сладкая мелодия прерывается громкими аплодисментами. Иосиф Виссарионович начинает говорить. Окаменевшие массы слушают его речь. Его движения несуетливы и значительны.

С т а л и н. Они утверждали, что после того как рабочий класс разрушит буржуазную систему, он будет неспособен создать что-либо новое. Мы продемонстрировали нашу способность не только разрушить старый строй, но и построить на его месте новый социалистический строй!

Человека насильно кормят супом через трубку. Крупный план Райха и одновременно хлюпанье поглощаемого супа.

С т а л и н. Под священным знаменем нашего великого Ленина мы верно выполняли все его заветы.

Камера медленно приближается к отцу народов.

Санитар надевает что-то напоминающее наушники на голову беспомощного и взбешенного человека. На самом деле это пара электродов, используемых для электрошока. Под мелодию «Лили Марлен» человек корчится и извивается — содрогаясь от мускульных сокращений оргазма, вызванного искусным использованием электричества.

38. «Вы — это ваше тело»

После созерцания телесных вибраций мы слышим крики и видим группу людей, которые практически занимаются друг с другом тем же самым. На этот раз, однако, это происходит на добровольной основе.

Это биоэнергетическая мастерская, зарегистрированная в Нью-Йорке. Примерно сто человек принимают самые разные позы, делают вдохи и выдохи, кричат и вызывают вибрации друг у друга. В воздухе разлита странная атмосфера высвобожденных эмоций. Первоначальные взрывы ненависти и унижения медленно уступают место более приятной, сладкой дрожи.

Наконец, мы видим отдельных людей, охваченных спонтанными судорогами оргазма.

Крупный план доктора Лоуэна, который все объяснит нам в своей специфической живой и выразительной манере, а мы слушаем его, затаив дыхание.

Д о к т о р Л о у э н. Тело — это человек... вы выражаете себя через свое тело в той же степени, как и через свой разум. Вы... у вас нет тела, вы сами — ваше тело, и, глядя на тело, ощущая тело, мы можем узнать, что это за человек. Например, мы смотрим ему в глаза, и мы видим, что он испуган, его глаза расширяются... большие, вот так ... и если это выражение в его глазах неизменно, мы понимаем, что человек испуган... а когда у вас очень грустные глаза или совершенно вырубленный взгляд, пустой, как у шизофреника, отсутствующий... вы не видите этих глаз, они не видят вас! Теперь посмотрим остальные части тела. Рот! Челюсть! Бывают люди со сжатыми, тяжелыми, решительными челюстями. А также с отсутствующими челюстями, как будто у человека нет права на самоутверждение ... понимаете, все эти разговоры, видите ли ... и потом со сжатыми ртами ... как будто он из Уэст Пойнта[5] и изображает чрезмерную мужественность: выпяченная грудь, вжатый живот ... знаете ли ... и тяжелое выражение... или если он потерял форму ... понимаете... и тогда он боится, что его живот выпятится вперед, он должен держать свой живот и контролировать свои чувства, он не может позволить себе расслабиться ... или он идет с подтянутой задницей, как собака с хвостом, запутавшимся между ногами ... вот так, видите, или, наоборот, отклячившись, вот так!

Все это говорит нам о человеке ... и мы можем понять, как он стоит на земле.

39. Московский балет на льду

Под аккомпанемент песни, прославляющей великую славную партию, джентльмены во фраках скользят по льду с партнершами, гражданками в шикарных костюмах.

---

[5] Военная академия.— *Прим. перев.*

Р у с с к и й х о р. Спасибо нашей партии,
Нашей славной партии,
За то, что счастье в каждый дом
Принесла она.

Среди присутствующих — Милена, Ягода, Люба-самец и еще один солдат.

Л ю б а. Великолепно! Социалистическое искусство! Потрясающие царские костюмы!

М и л е н а. Они такие здоровые и красивые.

Л ю б а. Мы — артиллеристы. Я — Люба-самец. Я несу караульную службу днем, а ночью взбираюсь на девушек.

Пока солдаты переговариваются, грандиозный социалистический балет с танцорами в роскошных костюмах демонстрирует пример эстетического осмысления идеи коммунизма.

Я г о д а *(Милене, которая ест поп-корн)*. Дай мне немного.

Л ю б а. Мое три — пей и жри!
Мое четыре — самое лучшее в мире!

Д э н т и. Я — эпилептик... У меня есть справка.

Л ю б а. Мы — бисексуальны.
Мое пять любит погулять!
Мое шесть знает, как на бабу влезть!

Внимание Милены привлекает ведущий танцор, виртуоз на льду, красивый, элегантный, можно сказать, совершенный. Блестящий фигурист, блестящая мужская фигура. Легким сексуальным движением его партнерша впрыгивает на его колено, и они исполняют красивое па. Аплодисменты. Хорошенький фигурист кланяется. Ягода проявляет равнодушие к этому виду искусства. Она увлечена волосатым солдатом.

Л ю б а. Считай, что ты находишься под защитой Югославской Народной Армии.

Я г о д а. А кто защитит тебя от меня?

Л ю б а. Тебя так приятно трахать!

Я г о д а. Все вы так говорите.

Тем временем в раздевалке Милена пробирается сквозь вышитые золотом платья и сверкающие блестками костюмы в поисках мужчины, который привлек ее так внезапно и непреодолимо. С программкой в руке она устремляется за ним.

М и л е н а. Спасибо! Спасибо! Спасибо, товарищ артист! На память, пожалуйста.

Она делает вид, что хочет взять автограф. Он останавливается как вкопанный. Подходит Милена. Оба чувствуют себя неловко.

М и л е н а. Меня зовут Милена. Вы — великий артист.

В л а д и м и р И л ь и ч. Моя страна — великая. У нас много талантливых людей.

М и л е н а. В вашем танце я увидела много труда, любви и мастерства. Но это все... так эротично!

У другой пары нет проблем в общении.

Л ю б а. Мой семь в порядке совсем!
Мой восемь всегда готов, когда попросим!

Я г о д а. Всегда?

Л ю б а. Хочешь проверить?

Я г о д а. Хо-хо.

За сценой неуклюжие будущие любовники Милена и Владимир. Он одновременно смущен и приятно возбужден ее замечанием об «эротизме» его исполнения.

В л а д и м и р. Вы не дразните меня этим последним замечанием?

М и л е н а. Нет! Боже упаси!

Он направляется в раздевалку. Она наверху блаженства. В раздевалке — зеркало. Владимир Ильич снимает парик: он — блондин. Он снимает свои накладные ресницы.

40. Советский чемпион выполняет социальный заказ

Дверь открывается, и гордая Милена восклицает: «У нас гость!»

Ягода бросается приводить комнату в порядок. За спиной Милены мы видим чемпиона по фигурному катанию, прекрасного, как утренняя роза. Хорошенький, с детским лицом, немного скованный.

М и л е н а. На этот раз это чемпион по фигурному катанию, носящий звание народного артиста. Будучи первым в этом виде спорта, он, естественно, коммунист!

Она пожимает ему руку.

Я г о д а. Я — Ягода, соседка Милены по комнате.

Под аккомпанемент сладкой скрипичной музыки (тема венгерского шлягера тридцатых годов «Смертельная весна») Ильич входит в комнату. Ягода следует за ним.

Я г о д а. Вы настоящий русский? Или, может быть, еврей? Или какой-нибудь литовец?

В л а д и м и р И л ь и ч. Еврей и к тому же литовец? Нет! Для нас национальность ничего не значит. Принимается в расчет только труд и достижения. Я — социалистический художник и чемпион по фигурному катанию. Я... мы гордимся нашими успехами.

Девушки помогают своему гостю снять шубу. Он великодушно позволяет им это.

М и л е н а. Позвольте мне вашу шубу, товарищ ...

Я г о д а. Блеск! Вы — артист. Народный артист! Социалистический чемпион по конькам, который сделал настоящий рывок!

Сзади них на стене висит русский плакат двадцатых годов, изображающий Ленина на фоне двух полушарий. Надпись: «Ленин, вождь мирового пролетариата».

М и л е н а. Спортивный тип.

41. Снова в Нью-Йорке. Уличный театр

Вооруженный до зубов, Тули — морской пехотинец патрулирует Парк Авеню, проходя мимо белых воротничков в белых рубашках.

Т у л и (*за кадром*). Настоящая война идет дома! Наш лозунг таков: «Принеси войну в дом!» И это все, что мы должны сделать! Мы должны принести войну домой! Мы должны отловить этих ё...х коммунистических крыс! Им пришел конец! Вы не можете сказать, где они! Вверху и внизу, снаружи и внутри! Мы должны следить, где мы находимся! (*Стреляет.*) Мы должны убить их до того, как они убьют нас! Другого выбора нет! Я имею в виду даже их детей — позволить, чтобы они выросли в коммунистов? Так, что ли? Если должна быть кровавая баня, пусть будет кровавая баня. Я хочу сказать: убивайте ради мира! Это лозунг! Просто: убивайте ради мира! Чем от большего числа студентов мы избавимся, тем больше будет мира!

Песня:

Убивай, убивай, убивай ради мира.
Убивай, убивай, убивай ради мира.
Ближний, или Средний, или очень Дальний Восток.
Дальний, или Ближний, или очень Средний Восток.
Убивай, убивай, убивай ради мира.
Убивай, убивай, убивай ради мира.
Если тебе не нравятся люди или то, как они разговаривают,
Если тебе не нравятся их манеры или то, как они ходят,
Убивай, убивай, убивай ради мира ...

(Написано Тули Купфербергом для «Спертого воздуха».)

Очень длинный план Манхэттена.

42. Назад в Югославию, молоко и печенье

В л а д и м и р И л ь и ч *(на фоне Манхэттена, изображенного на плакате: «Летайте в США»)*. Самые большие триумфы я имел в Скала в Милане и Мэдисон Сквэр Гарден. Послушайте, этот их Запад слишком уж переоценивают! Правда, они совершили чудеса в производстве. У них есть их чудесная американская мечта, но нет личного счастья!

Я г о д а (*за кадром*). А как с этим обстоит дело в твоей стране?

В л а д и м и р И л ь и ч. Как же, между личным счастьем и счастьем нашей страны, всего народа нет разницы.

Девушки предлагают своему гостю печенье и молоко.

М и л е н а. Для нас, югославов, есть разница.

Я г о д а. Мы вряд ли знаем, что такое личное счастье, независимо от народного счастья или счастья всей страны!

Владимир Ильич чинно поднимается со своего места, как будто хочет произнести тост.

В л а д и м и р И л ь и ч. Мы русские... мы уважаем ваши попытки найти свой собственный путь. Вы гордый и независимый народ. Но мы уверены, что вы на собственном опыте убедитесь в правильности нашего пути.

За его спиной — картина в стиле поп-арта: голая девушка, играющая на пианино.

М и л е н а. Время покажет, кто ближе к истине.

Крупный план Ильича. Гость что-то заметил. Он не может поверить своим глазам.

В л а д и м и р И л ь и ч. Простите меня... Это фотомонтаж, не правда ли?

М и л е н а. Нет, это настоящее. Это фотография, снятая нацистом Хьюго Йегером в 1939 году.

Камера медленно следует за ним и Миленой. Гость снимает фотографию со стены и разглядывает ее. Милена подходит к нему и начинает что-то с энтузиазмом объяснять. Они совершают неторопливые повороты, как будто танцуют медленный вальс. На фотографии снят Гитлер, короткий человек со смешными усами, в окружении белокурых девушек. Фотография очень приятная. Откуда-то возникает музыка, тот же «Путь к сердцу», который звучал во время демонстрации стен тюрьмы Льюисбурга. Очень милая.

М и л е н а. Йегер говорил, что в атмосфере были флюиды. И потом начало происходить что-то чудовищное. Тысячи мужчин и женщин неожиданно начинали дрожать и плакать. Он просто сидел там и смотрел на них.

В л а д и м и р И л ь и ч. Простите, но я не понимаю. Почему вы держите эту жуткую фотографию?

М и л е н а (*сердито*). Посмотри на этих женщин! Этих глупых телок, этих рабынь! Они любят... почести... и подчиняются авторитету! Они придают авторитету первобытную силу секса! Благодаря им эта бесчеловечная, эта животная сила может выглядеть человечной.

В этот момент Ягода, которая ходила кругами за спиной Милены, выскальзывает из своего халата, и мы видим в одном углу кадра то, что в данный момент обсуждают Милена и Владимир. Оба явно чувствуют себя неловко.

Неожиданно врывается музыка цитры, все тот же «Путь к сердцу».

М и л е н а. Своей слепой преданностью, своей иррациональностью женщины поддерживают все идеологические заблуждения на земле!

Зигмунд Фрейд (фотография на стене) созерцает нервную парочку.

В л а д и м и р И л ь и ч. Я восхищаюсь твоей страстью, но считаю это необоснованным. В конце концов, мы — коммунисты!

Ягода ходит по комнате голая. Выставка: Джеки Кёртис, непонятная личность, но излучающая нечто марлендитриховское. Джеки ест мороженое.

М и л е н а (*за кадром*). Какие цели стоят перед нашими молодежными организациями? Мы называем себя коммунистами. Почему?.. Что такое коммунизм? «Коммунист» — это латинское слово.

Они поддерживают приятный контакт на разных уровнях. Естественно, увереннее всего они чувствуют себя, когда обсуждают политику. А она представляет собой секс в его самом утонченном виде, как мы все знаем. Глядя в глаза красивому фигуристу, Милена наполняется страстью и нежностью.

М и л е н а. Глаз и ум коммуниста должны быть остры, как скальпель. А каждое его слово отточено, как сабля или конек. А каждое его действие точно, как порез бритвой.

Вы обратили внимание на слово «конек»? Ей придется дорого заплатить за ее слепую веру. Слепая вера, даже если ее объектом является предмет красоты, явно ни к чему. «Потеряйте голову», и вы потеряете вашу голову.

В л а д и м и р. «Коммунист» подразумевает «коммунальный». Коммунистическое общество означает, что все — общее! Земля, фабрики, труд ... все общее. *(Это кусок из речи Ленина «Задачи Союзов молодежи».)*

Тем временем голая Ягода предлагает гостю печенье, и в некотором роде собственную грудь. Милена молниеносно протягивает ему стакан молока. Он осушает его и заканчивает свою речь.

В л а д и м и р. Вот так. Вот что такое коммунизм!

43. «Мама»: очень подходящая вставка

В т о р а я п а ц и е н т к а. Мама, мама!

Она хватает протянутый большой палец терапевта и сосет его страстно, все ее тело — в состоянии оргазма.

Т е р а п е в т. Возьмите его! Хорошо!

Она продолжает сосать. Ее тело плавно колеблется.

44. «Троцкий — о, какое неприятно звучащее слово»

М и л е н а *(показывая на фотографию Райха на стене)*. Его имя было В. Р.— Всемирная Революция! Он умер в американской тюрьме, его засадили туда агенты Москвы.

Владимир нервничает.

В л а д и м и р. Как ты можешь говорить такие вещи так легко?

М и л е н а. Меня интересует, не были ли это те же самые люди, которые поехали в Мехико и всадили альпеншток в голову Троцкого, товарища по оружию Ленина и Сталина.

Она медленно движется к камере, он идет за ней. Он подходит к ней сзади и закрывает ее рот рукой. Ее свобода речи переходит все границы. Неожиданно она целует его руку.

45. «Ужас»: даже еще более подходящая вставка

Теперь мы слышим самый ужасный вопль второй пациентки. Доктор еще больше провоцирует ее, надавливая большими пальцами на ее щеки. Ее руки — в оборонительной позиции, рот широко открыт. Она дает выход своему страху, испуская леденящий душу крик.

46. Незваный гость

Средний план. Ягода делает упражнения. Милена и Владимир сидят рядом, слегка надутые друг на друга.

В л а д и м и р. Человек должен в чем-то быть уверен.

Я г о д а. Да, например, кто его отец или люди, которые правят нами.

М и л е н а. Я — романтик. Я утверждаю, что без свободной любви нет истинной революции.

В л а д и м и р. Понятно. Теория Александры Коллонтай гласит: революция должна разрушить брак.

М и л е н а. Да, буржуазный брак — это не что иное, как узаконенная проституция.

И кто же теперь должен появиться в дверях, как не сдвинутый, списанный, несчастливый любовник, нелюбимый пролетарий Радмилович? Милена вскакивает, чтобы выпроводить его.

Они борются перед большим плакатом на стене в коридоре: это афиша третьесортного фильма «Брачные побуждения».

М и л е н а. Радмилович! Пьяная свинья!

Р а д м и л о в и ч. Интеллигенция! Хотите от меня избавиться!

Она выталкивает его и быстро возобновляет дискуссию о Райхе, который улыбается, глядя со стены на всю эту неразбериху.

М и л е н а *(указывая на портрет В. Р.)*. Он учит, что каждый хороший человек, как ты или я, скрывает за своим фасадом огромный взрывной заряд... огромный резервуар энергии, которую может высвободить только война или революция! Ты слушаешь меня?

Входит Ягода. Она опять останавливается позади них.

Я г о д а. Во мне?.. Во мне тоже? Любовь и преступление!.. Дай мне немного!

В л а д и м и р. Я очарован твоим энтузиазмом. Поэтому извини, если я несколько ироничен, но... не означает ли... я имею в виду его теорию... не превращается ли троцкистская концепция перманентной революции в концепцию (прости Господи) перманентного оргазма?

Во время этой милой беседы стена за ними начинает трескаться, кирпичи вываливаются, и вскоре Радмилович, пробив стену головой, снова оказывается с ними.

Р а д м и л о в и ч. Перед вами ветеран-ударник Радмилович. Мои извинения!

Крепкоголовый нарушитель спокойствия вежлив с гостем.

В л а д и м и р. Владимир Ильич.

Р а д м и л о в и ч *(протягивая руку Милене)*. У вас тут компания? *(Увидев голую Ягоду.)* О, Калькутта!

Я г о д а. Смерть фашизму!

Р а д м и л о в и ч. Власть народу!

Без всяких объяснений Радмилович хватает гостя и запихивает его в шкаф.

В л а д и м и р. Куда вы меня тащите? Куда?

М и л е н а. Радмилович, я убью тебя!

Р а д м и л о в и ч *(поет)*. Эй, ухнем!

Он выдергивает доску из пола (это цитата из фильма «Невинность без защиты»[6] — вспомните сцену с половицей, в которой отвратительный Петрович пытается дать затрещину Алексичу), и пытается подпереть ею дверцу шкафа.

М и л е н а. Что ты делаешь! Освободи народного артиста!

Р а д м и л о в и ч. Е...л я народного артиста! *(Ягоде, в хорошем настроении.)* Я хочу трахнуть тебя!

М и л е н а. Это в единственном или во множественном числе?

Р а д м и л о в и ч *(с альпенштоком на плече, поет).*

Возвращаясь с работы,
В наших касках стальных,
Ударники Тито ...

47. Черный секс

Югославская песня неожиданно трансформируется в другую: «Ты можешь избавиться от желчи...». Тули — морской пехотинец впрыгивает в кадр из-за угла и останавливается перед негритянским книжным магазином с ружьем наготове. Он хотел бы убить всех негров: для него они — вызывающий ненависть секссимвол.

Песня:

Ты сможешь избавиться от желчи,
Только когда тебя ликвидируют.
Убивай, убивай, убивай ради мира.
Убивай, убивай, убивай ради мира.
Убивай, убивай, это так приятно.
Как мне сказал мой капитан.
Убивай, убивай, убивай ради мира.

Т у л и *(рассматривая плакаты в витрине негритянского книжного магазина)*. Дик Элдридж Кливер!

Это скопище подонков!
Они трахаются быстрее, чем их можно убить!
Какого черта им нужно!
Ё...е черномазые!

Он стреляет в камеру.

Редакция газеты «Screw», самого серьезного левацкого порнографического еженедельника.

Э л ь Г о л ь д ш т е й н (*за кадром*). Наша газета столь патриотична, что она отпугивает большинство людей. Потому что это самое свободное, самое противоречивое, самое честное издание за последние пятьдесят лет... многие люди неискренне выражают любовь к свободе, но когда они видят ее прямо перед собой, они вдруг становятся авторитарными и начинают бояться свободы ... «Screw» оскорбляет всех: католиков, евреев, протестантов, черных, белых... Эта газета патриотична по самой своей сути, именно такой задумывалась Америка в 1776, но она не стала такой!

В середине офиса сидит красивый голый негр. Голая девушка сидит на коленях улыбающегося Джима Бакли, редактора. На заднем плане, в углу — Кен Гаол, организовавший год спустя первый нью-йоркский фестиваль эротических фильмов. Под офисом «Screw», на десятом этаже,— штаб-квартира нью-йоркского отделения коммунистической партии (согласно информации, которую мы получили от Эля). В конце речи Эля мы видим очаровательную Джеки на фоне звездно-полосатого флага, сосущую соску и бросающую серебристое конфетти в камеру, Джеки сидит в Центральном парке и рассказывает нам историю своей жизни.

Д ж е к и. Мы сидели перед камином... и занимались любовью, что было для меня совершенно новым, заниматься любовью с мужчиной, и что рядом был мужчина,

---

[6] «Невинность без защиты» — фильм 1942 года Драголюба Алексича. В 1968 был восстановлен и перемонтирован Макавеевым. (См. выше статью М. Черненко.— *Прим. перев.*)

который занимался со мной любовью ... я почувствовала ... я почувствовала, как ... я почувствовала себя очень женственной, потому что он был очень мужественным. Потом мы лежали на тахте, которая стояла перед камином, и сохли после дождя, огонь осушал дождь — тепло огня ... и это все было очень сексуальным! Мы легли в койку, и я не позволяла ему ... я не позволяла ему трахать меня ... потому что это был мой первый раз в постели с мужчиной ... который был выше, чем я, более волосатый, чем я ... о, и он был так красив, и он знал все, что ему надо делать ... и что же он делал? Он лег на меня, и я сразу же кончила, и это было так ... для него это было потрясающе ... потом он попросил мой номер телефона, но я не хотела ему говорить ... пока я одевалась, и это потом повторялось в моих других мимолетных связях с незнакомыми мужчинами, то, что я не хотела давать им свой номер, потому что ... я боялась ... но ... разве я не ходила к его дому каждую ночь и не звонила в звонок в три часа утра, стоя у его окна и выкрикивая его имя?.. но всегда безуспешно?.. Или мне не везло? Я не видела его много лет, а в следующий раз, когда я его увидела ... я была девушкой! А он не был готов!.. Я все еще возбуждала его... но... он привык спать с мальчиками, что сужает взгляд на вещи, поскольку он обладает всем, что для этого нужно... Я хочу сказать, поскольку я осталась той же самой, в буквальном смысле слова той же самой!

Джеки и Рита едут в машине. На заднем плане — здание Pan American. Мы видим их женственные ноги в черных чулках, в лакированных, позолоченных туфлях.

Улыбающееся лицо Эль Гольдштейна со слепком женского причинного места. К сожалению, один факт остается незамеченным: в слепок вделаны лобковые волосы всех девушек, работающих в «Screw».

Д ж е к и. Вот о какой девушке я вам рассказываю! Разве она не потрясающа? Потому что я ношу блеск на глазах, блеск на моих губах, блеск на волосах, чтобы быть, как ... я хочу сказать ... я настоящая ... вы смотрите на вещи по-другому ... знаете... ну как ... вы видите вещи не так... вы все время все видите не так!

Ухмыляясь и глупо улыбаясь в своей комнате, Джеки—Марлен хватает фотографию Гари Купера, всего расфуфыренного, и показывает его удивленному глазу камеры, то есть нам.

48. Вставка. Милена

Перед черно-красной полосатой стеной, в зеленом белье, с синей рамкой в левой руке, Милена поднимает сжатый салютующий кулак.

М и л е н а. Смерть мужскому фашизму! Свободу женщинам!

49. «Чехословацкая и вообще весна»

Нэнси Годфри и Джим Бакли в студии с белыми стенами.

Н э н с и. ... Можете снять свои брюки... так... положите их здесь ... снимите ботинки.

Т у л и *(за кадром, поет)*. Я убью себя над твоим мертвым телом,
Если ты будешь трахаться с кем-нибудь, кроме меня.
Можешь думать, что я полное дерьмо,
Но именно так и будет.
Я убью себя над твоим мертвым телом,
Если ты будешь трахаться с кем-то, кроме меня.

Н э н с и. Пока вы здесь лежите, я бы хотела, чтобы вы закрыли глаза и воспринимали это как сексуальное переживание... что мы занимаемся любовью, думайте, о чем хотите, обо всем, что возбуждает вас... расслабьтесь и мобилизуйте свое воображение... Не думайте о том, что происходит на самом деле, но думайте о том, что бы вам хотелось, что произошло.

Пока она собирает свои принадлежности, он снимает брюки и ложится на тахту. Она наклоняется над ним, изящно погружает пальцы в баночку с вазелином и начинает мягко ласкать его вялый член.

Музыка: бодрая, радостная песня Дунаевского из «Веселых ребят» Александрова.

50. Милена: Ленин о государстве и революции, о свободе

Милена вслух читает Ленина.

М и л е н а. Это полнейшая чушь — говорить о свободном, народном государстве.

На какое-то время пролетариату необходимо государство — не в интересах свободы, а с целью подавления своих врагов. А когда действительно можно будет говорить о свободе, государство как таковое перестанет существовать!

51. О, какой у тебя член!

Ласки Нэнси способствовали притоку крови к члену Джима. Она продолжает работать.

Веселая русская песня сменяется здесь более сложной и многозначительной американской: «Убивай ради мира».

Песня:

Убивай, убивай, убивай ради мира.
Убивай, убивай, убивай ради мира.
Ближний, или Средний, или очень Дальний Восток,
Дальний, или Ближний, или очень Средний Восток.
Убивай, убивай, убивай ради мира.
Убивай, убивай, убивай ради мира.
Если тебе не нравятся люди или то, как они разговаривают,
Если тебе не нравятся их манеры или то, как они ходят,
Убивай, убивай, убивай ради мира.
Убивай, убивай, убивай ради мира.
Если ты не убьешь их, то китайцы это сделают...
Если ты не хочешь, чтобы Америка играла вторую скрипку...

Неожиданно музыка меняется. Молдавская мелодия Сметаны. Нэнси накрывает грудь и живот Джима прозрачной пластиковой пленкой с дыркой. Затем она начинает накладывать гипс. Все больше и больше гипса. Построена небольшая пирамида.

52. Джеки молится

Мария с младенцем. Свечи. Джеки молится. Крестится, а потом посылает нам поцелуй.

53. Ильич в восторге

(Он увидел свет?)

Выходя из шкафа, он обращается к Милене.

В л а д и м и р. Вот это да, я был на Востоке, и я был на Западе, но такого еще не было! Потрясающе!

Он просто не похож на себя. С сияющими глазами, раскрепощенный, простой.

54. Вождь и учитель

Р е б е н о к *(показывает пальцем)*. Бабушка! Сталин!

По широкому пространству великолепного зала, сверкающего хрустальными люстрами, сквозь аплодирующие массы, вздымающиеся со всех мест, проходит надежда мира, скромный вождь мирового пролетариата, аплодируя самому себе.

55. Скульптура

Нэнси вскрывает гипсовый слепок, и мы видим копию члена Джима из твердого ярко-красного пластика.

56. Важное заявление с красным оттенком

С т а л и н. Товарищи, мы с успехом завершили построение первой стадии коммунизма.

Аплодисменты.

57. Бейтесь вашей головой о стенку

Мужчина в смирительной рубашке бьется головой о дверной косяк. Ритм его ударов воспроизводится в торжественной песне.

Песня:

Спасибо нашей партии,
Нашей славной партии,
За то, что счастье в каждый дом
Принесла она!
Спасибо нашей партии,
Нашей славной партии,
За то, что счастье в каждый дом
Принесла она!

58. Радость военной службы, радость мастурбации

Тот же ритм повторяется в поглаживаниях винтовки ее владельцем, веселым морским пехотинцем. Все более и более быстрые, более и более веселые поглаживания. Пехотинец обнажает свои зубы, слегка подпрыгивая, радостный. Вступает веселая мелодия флейты из бесконечной любовной сцены в комнате.

59. Аппараты В. Р.

Тайна. Странные звуки. Как противовоздушные установки, аппараты устремляют свои стволы в небо.

Необъяснимая вставка.

60. Любовная история

Расслабленные и привлекательные, Милена и Владимир бредут по заснеженному берегу реки мимо чем-то занятых рабочих.

В л а д и м и р. Я живу ради моего искусства. Человек не должен бесцельно растрачивать свою жизнь. У него должна быть цель.

М и л е н а *(отодвигая в сторону торчащую проволоку)*. Осторожно.

В л а д и м и р. Необходимо целиться в одну цель, как когда бросаешь копье или пускаешь стрелу. Моя работа требует меня всего. Неправильно жить наполовину. Умереть ради любви — бесчестно, эгоистично, буржуазно! Это глупо, зоологично.

В этот момент она неожиданно целует его. Он не реагирует.

В л а д и м и р. Мне нравится быть здесь! Признаюсь, многого не понимаю. Но у вас прекрасные люди!

М и л е н а. Включая женщин?

В л а д и м и р. Этот человек пробил головой стену ради тебя!

М и л е н а. Мне плевать.

Другой неожиданный поцелуй. На этот раз он отвечает, они целуются под меланхолическую мелодию «Как прекрасный сон» (венгерская цыганская мелодия).

Он с воодушевлением начинает нести милую чепуху.

В л а д и м и р. Воздух свеж, как музыка. Ничего не знаю лучше «Апассионаты», готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!

Он явно возбужден, просто комок нервов. Осознает ли чемпион по фигурному катанию, что он цитирует такого пользующегося дурной славой автора, как сам В. И. Ленин?

В л а д и м и р. Но часто слушать музыку я не могу, действует на нервы, хочется милые глупости говорить и гладить по головкам людей, которые, живя в грязном аду, могут создавать такую красоту. А сегодня гладить по головке никого нельзя — руку откусят, и надобно бить по головкам, бить безжалостно, хотя мы, в идеале, против всякого насилия над людьми!

Он взобрался на севший на мель корабль, как на трибуну, и произносит речь. Милена обрывает его, хватая его за член. Он бьет ее по лицу, она падает.

61. Вместо бабушки — волк, вместо Владимира — Иосиф

Портрет в мягких тонах Вождя и Учителя нашего народа, всех народов, Иосифа Виссарионовича Сталина, скорбно глядящего, со слезой в уголке глаза.

Он мог бы нанести удар, но он опечален, для него это больнее, чем для человека, который получил удар.

Женщина передает ему письмо, на котором написано: «Ленину». Он принимает его в восхитительной массовой сцене на заснеженной Красной площади. Все возбуждены, атмосфера приподнятая. Поет хор. За Сталиным — огромное полотнище с гигантским изображением Ленина, полностью скрывающее массы. Перед этим портретом Виссарионович произносит провидческие, достойные вождя слова.

С т а л и н. Рабочие и крестьяне всего мира полны решимости защитить Республику Советов, как стрелу, пущенную уверенной рукой товарища Ленина в лагерь врага!

(Цитата из фильма «Клятва», чисто религиозного произведения «искусства».)

62. На четвереньках

Человек, спускающийся по лестнице на четвереньках, приближается к камере.

63. Сексуально возбужден до помутнения, до крови

Владимир выходит из-за дерева и подходит к заплаканной, отчаявшейся Милене. Он полон раскаяния, кроток, потрясен.

В л а д и м и р. Прости меня! Прости меня! Прости меня!

М и л е н а. Ты любишь все человечество, но ты не способен любить одного человека, единственное живое существо. Что это за любовь, которая заставляет тебя чуть ли не снести мне голову? Ты сказал, что я так же привлекательна, как революция. Ты таращился на меня, как на картину... Но революцию нельзя потрогать! Что значит ребенок для мужчины? Вопрос секунды! Остальное — дело женщины! Тем временем ты отдаешь свое тело на службу искусству! Твоя волшебная, залитая светом прожекторов фигура служит потребностям масс! Клубок лжи — вот чему ты служишь... Народу и партии! Воздушный шарик — вот что это такое... а не революция! Мелкая человеческая ложь, выряженная в одежды великой исторической правды. Способен ли ты, поганая вошь, служить потребностям рода человеческого, заняв одну основную позицию для экстатичного полета к цели... как стрела... или энергично ... сильно брошенное копье?

Она бьет его по лицу, колотит его все более и более горько и бездумно. Наконец, он встает перед ней, мокрый от слез, милый и патетичный, и они целуются. Очень долгий, очень любовный и очень влажный поцелуй.

Х о р (*за кадром*). Коммунистическая партия, моя любимая,
Священна твоя рука.
Коммунистическая партия, моя любимая,
Священна твоя рука.

Поцелуй продолжается. Страсть разгорается больше и больше. Партнерша Владимира вскакивает к нему на колено. Потом мы слышим крик. Потом мы различаем в темноте, как Владимир смотрит на свои руки, свои окровавленные руки, руки, замазанные кровью.

64. Патологоанатомический зал

Д о к т о р. Что вы сегодня приготовили?

Инспектор достает из корзины голову женщины — голову Милены.

И н с п е к т о р. Тело было найдено в двухстах ярдах вверх по течению.

Доктор кладет голову на белый поднос и изучает ее.

Д о к т о р. Милый ребенок. Какая хорошенькая головка! Отрублена чем-то очень острым... топором или ножом мясника. Удар чрезвычайной силы.

Для того чтобы эта хорошенькая головка осталась без своего тела, понадобился один удар. В ее влагалище обнаружено огромное количество спермы, в четыре или пять раз больше обычного. Может ли это дать какой-то ключ к разгадке? Может, это был групповой секс?

И н с п е к т о р. Судя по данным, это вряд ли была групповуха или даже изнасилование. Скорее всего, безумная ночь любви!

Д о к т о р. Никаких следов борьбы. Следовательно, она получила сперму добровольно. Получше проверьте клиники для душевнобольных, не сбежал ли оттуда какой-нибудь сексуальный маньяк. Вы нашли орудие убийства?

И н с п е к т о р. Да, вот эти никелированные «Чемпионы». Превосходно сделанные.

Пока он разворачивает газету и достает серебристые коньки, голова начинает говорить.

М и л е н а. Космические лучи прошли через наши соединенные тела. Наши пульсации совпадали с вибрацией вселенной. Но он не мог вынести этого. Ему пришлось сделать еще один шаг. Владимир — человек благородной импульсивности, человек высоких амбиций, невероятной энергии... Он романтик, аскет, истинный красный фашист. Товарищи! Даже теперь я не стыжусь своего коммунистического прошлого!

65. Молитва

Около севшего на мель корабля Владимир поет. Песня очень печальная, элегическая.

В л а д и м и р (*поет*). Пока Земля еще вертится,
Пока еще ярок свет,
Господи, дай же ты каждому,
Чего у него нет.
Мудрому дай голову,
Трусливому дай коня,
Дай счастливому денег
И не забудь про меня.
Пока Земля еще вертится,
Господи, твоя власть,
Дай рвущемуся к власти
Навластвоваться всласть,
Дай передышку щедрому,
Хоть до исхода дня.
Каину дай раскаянье
И не забудь про меня.

(Он идет по той же тропинке, по которой шел раньше с Миленой.)

Я знаю, ты все умеешь.
Я верую в мудрость твою,
Как верит солдат убитый,
Что он проживает в раю.
Как верит каждое ухо
Тихим речам твоим,
Как веруем и мы сами,
Не ведая, что творим.

(Владимир приближается к белой лошади на белом снегу. Встреча — чисто случайна, бессмысленна и очень многозначительна.)

Господи, мой Боже,
Зеленоглазый мой,
Пока Земля еще вертится,
И это ей странно самой,
Пока ей еще хватает
Времени и огня,
Дай же ты всем понемногу
И не забудь про меня.

(Владимир в зимней шапке около группы цыган, греющихся у костра. Одинокий, потерянный.)

Последние слова последних строк накладываются на улыбающуюся голову Милены *(наплыв)*.

Улыбающийся Райх.

И последние слова песни:

«И не забудь про меня».

Перевод с английского О. Рязановой

Лев Рошаль

Вертов и Сталин

Лично они никогда не встречались. Вообще, как известно, встречи кинематографистов со Сталиным — группами или поединично — бывали. Но Дзига Вертов чести не удостаивался, во всяком случае тому нет никаких свидетельств. Как нет и свидетельств, что Сталину были знакомы имя Вертова или его картины. В том числе и та, где вождю отводилось очень много места: женщины в жажде прикосновения тянули к нему руки, а по Красной площади радостные демонстранты несли перед ним его портреты высотой со Спасскую башню. Хотя с немалой долей вероятности можно предположить, что как раз фильм «Колыбельная» «лучший друг советских кинематографистов» видел. Но, повторяю, никаких подтверждений тому, никаких, хотя бы косвенных, упоминаний о реакции и оценке пока не обнаружено.

Однако Сталин, конечно же, знал Вертова. Знал, не зная. В том смысле, в каком «лучший друг народов» знал, не зная, всех нас вместе и каждого в отдельности. И даже испытывал к нам вполне определенное чувство, о чем когда-то точно написал поэт Борис Слуцкий в стихотворении «Хозяин» (подразумевая под «хозяином» Сталина): «А мой Хозяин не любил меня — не знал меня, не слышал и не видел. А все-таки боялся, как огня. И сумрачно, угрюмо ненавидел». Между тем для данного разговора важнее вторая сторона вопроса: *знал* ли Вертов Сталина? Понимал или хотя бы ощущал, догадывался ли, что *такое* Сталин?

Попытаться найти ответ на этот далеко не простой вопрос важно потому, что сегодня именно вокруг него хороводится множество мнений, своей запальчивостью часто не столько проясняющих, сколько затуманивающих истинное положение вещей. Поэтому-то поиск ответа требует спокойного, взвешенного учета и анализа по возможности разных обстоятельств творчества Вертова и его личной судьбы.

Если же какие-то обстоятельства отбросить, особенно малоприметные, и сосредоточиться лишь на тех, что лезут сегодня в глаза, ну, например, как в вертовской «Колыбельной» и в «Триумфе воли» Лени Рифеншталь передан восторг перед вождями, или на иных поверхностных деталях сходства двух тоталитарных режимов, то тогда, конечно, не стоит никакого труда поставить обе картины если не в один ряд, то, как это часто теперь делается, в один сеанс — в качестве наиболее выразительных и близких друг другу явлений тоталитарного кино.

Однако это детали сходства именно двух режимов. То есть самой действительности, определенных отрезков жизни, исторических эпох. Но вот вопрос: обязательно ли эти сходные признаки жизни, вбираемые в том и в другом случае экраном, являются свидетельствами и сходства фильмов? Авторских намерений?

Наша кинокритика, «перестроившаяся» сегодня преимущественно на путях пафосного сокрушения того, что вчера с неменьшим азартом возносила на пьедестал, во многих случаях придерживается здесь утвердительного ответа, находя в сходстве материала сходство лент и намерений. А между тем именно тогда и приходится отбрасывать в сторону некоторые обстоятельства, ибо они трудно вписываются в безоговорочно утвердительный ответ.

Среди таких обстоятельств одно, пожалуй, является главным. Причем опирающимся — это важно подчеркнуть — не на те или иные субъективные ощущения и интерпретации, а на совершенно объективный и общеизвестный факт, который нередко просто игнорируется как какой-то фантомный казус. Или как коллизия, возникшая помимо экрана и не связанная с его сутью.

Этот странный, таинственный, действительно трудно на первый взгляд объяснимый и до сих пор, как мне кажется, не

объясненный факт заключается в том, что после «Колыбельной», то есть после картины, которая, как нынче принято считать, точно отвечала требуемым канонам нарастающего тоталитаризма и культа Сталина, Вертов практически навсегда потерял возможность творческой работы, был отставлен от нее. С этой точки зрения тридцать седьмой год, год двадцатилетнего октябрьского юбилея, к которому и была выпущена «Колыбельная», для Вертова тоже оказался *убийственным,* хотя в той лотерее, по предсказуемым законам которой жил народ, ему не выпало ни «вышки», ни гулаговских нар. Однако и без них жизнь нередко казалась невыносимой. Ибо, как писал Вертов в одном из своих стихотворений, «ужасен просто голод, но творческий сожжет». И поэтому не случайно именно после «Колыбельной», в конце тридцатых, в его дневнике появилась одна из самых горьких записей о скрипке, к которой его не пускают, вынуждая водить смычком... по воздуху[1].

Какое-то объяснение, наверное, можно найти в человеческом, так сказать, больше психологическом, нежели кинематографическом пласте. Часть окружающих, обладая хорошим нюхом, видимо, угадывала, что этот некогда резкий полемист, задира, вожак, а теперь испуганный, молчаливый человек с затаенной печалью в глазах знает о них все: «Степенные не любят за то, что не степенен, беспринципные за то, что не беспринципен, чрезмерно деловитые и сребролюбивые за то, что недостаточно сребролюбив и деловит. О бездарностях и говорить не приходится. Они пытаются остановить художника, как останавливают часы, вцепившись в маятник»[2].

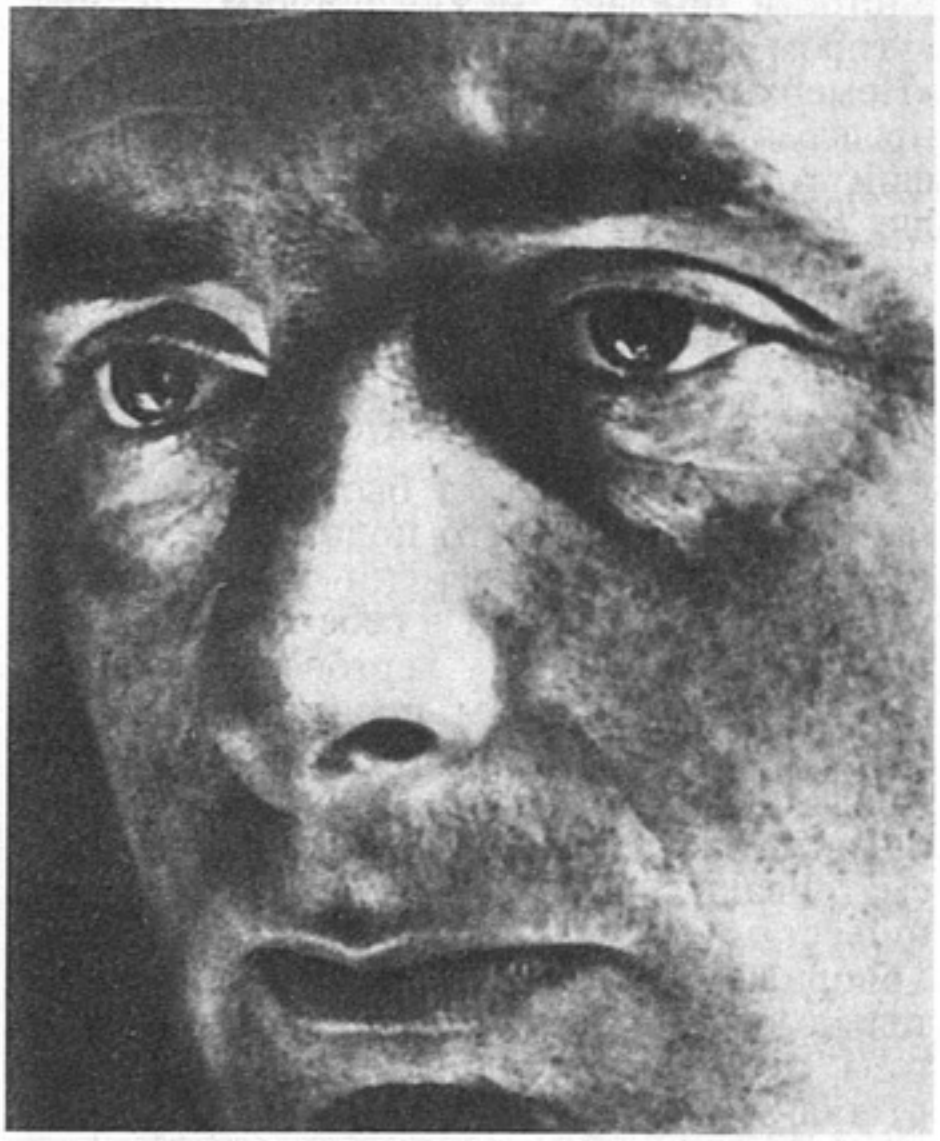
Существует и другое, довольно распространенное объяснение, тоже впрямую не связанное с экраном, но опирающееся на обстоятельства, якобы влиявшие на процесс творчества, на сам характер бытования Вертова в кинематографической среде. Еще при жизни Вертова, но особенно после его смерти, некоторые станут утверждать, находя в этом ту или иную выгоду для себя, что Вертов не вписался в требования нового, строго регламентированного времени, просто отстал от него. Не кто-то, вцепившись в памятник, остановил его часы, а он сам остановил маятник своих часов, забыл, или не смог, или не захотел завести себя. Автор одной из книг, выпущенной в начале 70-х годов, опираясь, по его утверждениям, на свои беседы с давним «киноком», вертовским учеником Ильей Копалиным, не без напористости доказывал, что в конце 30-х и в 40-е годы Вертова перестали понимать вовсе не администраторы, а сами кинематографисты, что эпоха обогнала его, ушла вперед, а он так и остался во времени своих ранних манифестов. Особую краску такой напористости придает, между прочим, то, что автором книги с возвышенным названием «Немеркнущий экран» является бывший председатель Комитета по кинематографии А. В. Романов[3], сделавший немало для того, чтобы наш экран померк. Поэтому не удивительно горячее желание чиновника искать — пусть и в другие, не вертовские времена, искать ассоциативно — в черных делах «светлого» союза с самими художниками.

Однако самое, может быть, замечательное состоит в том, что подозрение, будто Вертов остался во времени своих ранних манифестов, содержит в себе действительную отгадку «тайны» вертовской судьбы вообще и его судьбы после «Колыбельной», в частности. Но те, кто придерживался такого подозрения, не сумели приблизиться к отгадке, поскольку всегда рассматривали верность Вертова старым манифестам, так сказать, со знаком «минус». Говорили о ней с интонацией снисходительно-сочувствующего похлопывания Вертова по плечу: остался верен и оттого отстал. А между тем что, как не верность принципиальным исходным точкам, помогла Вертову не столько отстать, сколько перешагнуть через то время, в которое он действительно не вписался, но вписаться, оказаться нужным в последующие времена? Ведь дата смерти Вертова, 1954 год, фактически оказалась датой его бессмертия, ибо именно с середины 50-х годов на волне так называемого «документального взрыва» о Вертове и его наследии заговорили кинематографисты всего мира. Печаль (а в перспективе — и радость) ситуации именно в том и состояла, что он не отстал от своего времени, а обогнал его.

Вместе с тем версия, что Вертов как бы сам остановил маятник собственных ча-

[1] См.: Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966, с. 226.
[2] Вертов Д. Указ. соч., с. 246.
[3] Романов А. Немеркнущий экран. М., 1973.

сов, могла бы при всей своей неточности выглядеть сегодня отчасти даже красивой, так как подразумевает сознательное самоисключение Вертова из тоталитарной эпохи, в которую для художника уж лучше было, хотя бы иногда, молчать, чем говорить и петь, чем играть на скрипке. Но будем честны: о подобном шаге он и не помышлял. Ибо то, что нам известно об этой эпохе сегодня, ему известно не было. Как не было у него того же понимания,



Дзига Вертов

какое теперь есть у нас. И поэтому он был уверен: стоит только получить заветную скрипочку, как он тут же вдохновенно сыграет своим смычком нужную всем — и начальникам, и широкой зрительской массе — музыку.

Однако психологическая острота драмы Вертова в том и заключалась, что непоколебимая уверенность в своей способности сыграть ожидаемое была (и слава Богу! — отметим теперь) наивной. И как раз наиболее наглядно эту наивность демонстрирует «Колыбельная», которая является не только скрипкой, а целым оркестром, сотворяющим музыку, требуемую эпохе. И хотя Вертов вроде бы сделал все, чтобы спеть ожидаемую песню, он ее так и не спел. Во всяком случае в ожидаемых, твердой, можно сказать, стальной рукой вводимых канонах. Спел бы, была иная судьба. Не спел же оттого, что, как бы ни хотелось ему это сделать и как бы он сам ни был уверен, что это сделать сможет, он на самом деле этого сделать не смог бы *никогда*. Все по той же причине: слишком крепким оказалось то, над чем скрыто, облекая в обертку искренних сожалений, подтрунивал бывший руководитель кинокомитета,— старая закваска, замес тех самых «ранних манифестов».

Но для более точного понимания, что в самом Вертове и, соответственно, в его «Колыбельной», этой вроде бы совершенно одиозной картине, появившейся на гребне волны насаждаемого культа Сталина, шло от старого замеса, вступавшего в противоречие с новым временем, следует вернуться несколько назад — к замыслу фильма.

В 1933 году Вертов, целиком погруженный в монтаж огромного — снятого и разысканного в киноархивах — материала «Трех песен о Ленине», находит время написать «служебную записку» (в вертовском архиве она сохранилась в виде черновика карандашом) одному из руководителей студии «Межрабпомфильм» Зайцеву: «Настоящим делаю заявку на фильму «Она». Фильма следит за работой мозга композитора, пишущего симфонию «Она». Мысль композитора и вместе с ней фильмы движется от женщины капитализма к женщине социализма, останавливаясь на конкретных приметах сегодняшнего дня. Фильма кончается Марусей Б., награжденной орденом Ленина за покорение Днепра (название и тему прошу за мной закрепить). Более подробно развить тему не имею возможности до окончания Ленина. Москва, 25. III. 33. Д. Вертов»[4].

Документ интересен не только первым упоминанием о замысле будущей «Колыбельной», но и тем, что содержит одно, скороговоркой высказанное соображение, принципиально важное и для будущего вертовского фильма, и для истории вертовской жизни. И даже для истории неигрового кино.

Это соображение связано, видимо, с не до конца поначалу осознанным, но постепенно нарастающим у Вертова желанием,

[4] РГАЛИ, ф. 2091, оп. 2, д. 48, л. 1.

а после завершения «Трех песен о Ленине» (с их поразительными по естественности и живости синхронными монологами строителей Днепростроя) уже окончательно оформившимся стремлением перейти от картин обзорного типа к лентам, построенным на индивидуальных героях, их характерах и судьбах. Не случайны в «записке» слова о *конкретных* приметах сегодняшнего дня и о финале с Марусей Б. Уже был снят ставший вскоре знаменитым синхронный рассказ Маруси Б., бетонщицы Марии Белик. Не оставив его для фильма «Она» и включив его в картину о Ленине, Вертов тем самым и подтверждал стремительно растущую в нем жажду выйти самому и вывести неигровое кино в новую область — область конкретных человеческих судеб, человековедения. Причем выйти не с каким-то одним исключительным фильмом, что бывало в мировом кинематографе и раньше, достаточно вспомнить «Нанука» Р. Флаэрти. Но выйти, прокладывая новую магистраль, с целой обоймой картин, рассказывающих о конкретных людях. Вертовский архив буквально забит заявками на такие фильмы, написанными в конце тридцатых годов, в годы войны и в послевоенные годы. А записные книжки Вертова периода подготовки к фильму «Она» пестрят множеством имен и фамилий, адресов и телефонов женщин, которые могли бы стать героинями будущей картины. Вместе с тем именно после «Трех песен о Ленине» и в преддверии картины о женщине Вертов без устали бомбардировал киноначальство, главным образом Б. Шумяцкого, проектами «творческой лаборатории», прямо увязывал принципы ее работы со своими новыми намерениями[5].

Но ничего не вышло. Открытие новой страницы в неигровом кино отодвинулось примерно на двадцать лет, когда по экранам мира потоком пойдут картины с конкретным героем. Все заявки Вертова на фильмы о поведении человека отправлялись в корзину с одной и той же уверенной мотивировкой: фильмы о людях — дело игровых студий, а дело документальных — масса, людские множества.

Вертов, хотя и продолжал писать заявки на фильмы о людях почти до конца своих дней, тем не менее очень быстро и вполне трезво оценил ситуацию — еще за год до выпуска «Колыбельной»: «Между нашим решением перейти от поэм о строительстве, индустрии и сельского хозяйства к познанию человека в его движении, в его росте, в его поведении и выполнением этого решения встала стена аппарата (не съемочного, а бюрократического)»[6].

Для понимания сути «Колыбельной» и того, что произойдет с Вертовым после ее выхода, оба эти момента важны: с одной стороны, решение Вертова перейти на экране к познанию человека, с другой,— стена, вставшая на пути такого решения.

Но прежде чем попытаться объяснить важность этих моментов, отметим еще одну деталь его торопливой «служебной записки» 1933 года: в ней нет ни слова о том, что будущий фильм связан со Сталиным. Вот о том, что сейчас снимаемый фильм связан с Лениным, Вертов говорил постоянно (в том числе и в этой «записке»). А о Сталине в «Колыбельной» — ничего. Правда, это можно объяснить датой письма: массовый религиозный экстаз по отношению к вождю еще не достиг того пика, какого достиг, когда делалась «Колыбельная», а кроме того, в этот момент вряд ли Вертову были ясны конкретное содержание и стилистика будущей ленты.

Но вот еще одно хранящееся в архиве послание Вертова Шумяцкому от 8 ноября 1936 года: в нем Вертов сообщает, что не может сейчас заняться реализацией неожиданно возникших предложений о монтаже картин, посвященных чрезвычайному VIII съезду Советов, на котором Сталин делал доклад о новой конституции, и о гражданской войне в Испании, так как целиком поглощен работой над другим фильмом. «В данный момент... я могу взять на себя обязательство родить к 20-летию Октября только одного здорового ребенка — только один доношенный полновесный фильм... Всякое нарушение этой договоренности, всякое раздвоение или растроение внимания будет угрожать выкидышем. Я еще не заслужил обезболивания моих родов, я согласен в муках произвести на свет фильм, но на фильм-выкидыш я не пойду. Фильм о женщине должен быть доношен»[7].

Эти строки написаны, с одной стороны, уже в те времена, когда массовое восторженное отношение к Сталину достигало

[5] См. письмо Д. Вертова Б. Шумяцкому 18 ноября 1936 года.— РГАЛИ, ф. 2091, оп. 2, д. 306, л. 1.

[6] Вертов Д. Указ. соч., с. 206.

[7] РГАЛИ, ф. 2091, оп. 2, д. 306, л. 2.

высших отметок, а с другой, когда вертовское внимание было целиком сосредоточено на новом фильме с его уже достаточно ясным содержанием и предугадываемой автором стилистикой. Однако и здесь говорится про фильм о *женщине*, а не о Сталине. Более того, и после выпуска «Колыбельной» Вертов нигде — ни в публиковавшихся материалах, ни в дневнике — никогда, ни разу не связывал содержание картины с вождем, хотя ведь любое публичное подчеркивание подобного обстоятельства сулило определенные дивиденды. Но Вертов этого не делал отчасти в силу чистоты и честности натуры, совершенно лишенной интереса к такого рода выгодам. (В противном случае он, наверное, тут же отбросил бы свою сосредоточенность на фильме о женщине и занялся бы монтажом ленты о съезде Советов. Могу даже предположить, что своим отказом он заронил в души некоторых начальников первые ростки настороженности по отношению к себе: разве от такого предложения отказываются? Разве его разменивают на каких-то женщин?) Однако Вертов после «Колыбельной» никак не играл на имени вождя и потому еще, что искренне был уверен: его фильм по содержанию и смыслу никакого отношения к «теме вождя» не имеет, имея отношение лишь к «теме женщины». Поэтому думается: если бы Вертов узнал все то, что сегодня говорится и пишется о «Колыбельной» как о картине, посвященной Сталину, прославляющей Сталина и тотальное поклонение ему,— он бы крайне удивился. Во всяком случае в первый момент. Вертов был человеком умным и, поразмышляв, наверное, признал бы, что такие суждения не лишены основания. Но поначалу, повторяю, очень бы удивился. Ибо тогда, когда делал картину, и даже тогда, когда в процессе монтажа вводил в нее «сталинский материал», о Сталине, его прославлении, тем более прославлении тоталитарного режима, не думал, так как сосредоточенно и целеустремленно думал только об одном — о прославлении женщины.

Но почему именно женщины? Почему он к этой теме хотел возвращаться вновь и вновь? Ведь еще в картине о Ленине первая ее песня была посвящена женщине Востока, лицо которой недавно было в «черной тюрьме», было скрыто от мира черным чачваном. Этого момента стоит, хотя бы вскользь, коснуться, так как вокруг него в последнее время тоже стало гулять немало предположений. В частности, получила распространение версия о наличии у Вертова некоего фрейдистского комплекса, в «Колыбельной» выразившегося в том, что здесь сплошь женщины, тянущие свои руки, тела, души к единственному мужчине — к Сталину, как к некоему гигантскому, всех их оплодотворяющему фаллосу. Эта версия по-своему не лишена основания. Но основания, не столько связанного с Вертовым, сколько опять же с действительностью. Во всеобщем, не только со стороны женщин, но и мужчин, экстазе по отношению к «Хозяину» несомненно присутствовал и фрейдистский комплекс, разнообразные его нюансы, что, видимо, невольно отразил фильм. Тем не менее, когда выдвигается версия, претендующая на объяснение с помощью этого комплекса Вертова и его идейных устремлений, то мне лично начинает казаться, что тут дело не столько в комплексах, свойственных Вертову, сколько в каких-то комплексах, одолевающих авторов подобной версии.

Все на самом деле гораздо проще и вместе с тем в чем-то, может быть, гораздо сложнее.

То, что в «Колыбельной» сплошь одни женщины, вполне естественно. Кому же и быть на экране в картине с подобным названием? Но дело не только в этом. Фрейдистский комплекс здесь совершенно ни при чем, поскольку в «теме о женщине» Вертов ни в сознании, ни в подсознании совершенно не держал «либидозную» проблематику, его целиком и полностью захватывал социальный аспект этой темы. Строго говоря, женщина была в фильме даже не «темой», а предметом изображения, художественного исследования, так сказать, «материалом» фильма. Сквозной же темой была особо волновавшая Вертова тема человеческого счастья — уже, как казалось тогда, близящегося, даже, может быть, пришедшего, во всяком случае, уже в чем-то почти осязаемого. Вертов считал, что самые серьезные, самые наглядные социальные послеоктябрьские перемены на пути к человеческому счастью нашли свое выражение именно в судьбе женщины (особенно женщины Востока), наиболее забитого, темного, бесправного существа в дооктябрьские времена. Сегодня, с высоты нынешнего понимания прожитых эпох, можно дискутировать вопрос о раскрепощении Октябрем женщины, хотя, думается, и сегодня ответы — при всей горечи некоторых выводов — не окажутся однозначными. Но вчера, во второй половине тридцатых, для огромного боль-

шинства (не только для Вертова) тут и вопроса никакого не было. Была лишь уверенность или, скажем так: вера, при всех трудностях, неустроенности быта, тяжести труда,— в поворот женщины лицом к счастью. Потому-то и ленинский фильм, и следующая картина, и заявки на последующие ленты посвящались женщине.

Но в «Колыбельной» существовал и еще один, глубоко личный для Вертова мотив. Касаясь его, я, наверное, рискую предо-

Тоом есть один эпизод: ее случайная, спустя многие годы после того, как они расстались, встреча с Вертовым на улице, во время которой она сказала, что у нее растет сын. В ответ Вертов с явной грустью заметил, что у него детей, увы, нет, а ребенок — это лучшее произведение, какое может быть в жизни, его же дети — это лишь его фильмы.

Потому вовсе не ради красного словца в письме к Шумяцкому Вертов говорит о

«Колыбельная»

ставить сторонникам фрейдистской версии дополнительные аргументы. Однако если все-таки попытаться отбросить «комплексы», то обнаружится простая, человеческая, житейски естественная, грустная, больше психологическая, нежели «психоаналитическая» история. Из многих воспоминаний известно, что Вертов очень любил детей, мгновенно находил с ними общий язык, они тянулись к нему. Об этом немало записей и в его дневнике. Любовь к детям не была простым умилением и зиждилась на очень важной для Вертова основе: он открывал в них столь ценимую им естественность, отсутствие фальши,— то, чего ему так часто недоставало во взрослых людях, с которыми сталкивала судьба. В записанных в разное время В. Листовым и И. Магидовым (исследователями биографии режиссера) воспоминаниях первой жены Вертова Ольги

снимаемом им фильме как о «ребенке», которого необходимо полноценно выносить, ибо на «фильм-выкидыш» он пойти не может. И по этой же причине «Колыбельная» была не просто картиной о женщине, но картиной, созвучной с глубоко личным мотивом,— о женщине-матери. О ее счастье. Во славу ее. В свою очередь, нелишне заметить, что через глубоко личный мотив Вертов восходил здесь к мотиву вечному, общечеловеческому.

Однако для реального и полного понимания «Колыбельной» следует со всей определенностью подчеркнуть, что субъективная уверенность автора в том, что он делает картину о женщине и ни о ком больше, отнюдь не означала, будто появившаяся в картине «сталинская линия» объективно не вела к воспеванию вождя, не отражала достигавшего экстаза всеобщего поклонения ему.

Если говорить о предпосылках появления «сталинской линии», то опять же рискну предположить, что, несмотря на решительный вертовский отказ от работы над двумя другими фильмами, эта линия (как и эпизоды гражданской войны в Испании — расстрелянные с воздуха матери и дети на улицах Мадрида, испанские дети, приехавшие в Советский Союз) возникла как отклик на те самые предложения. Только Вертов сделал не разные фильмы, а включил все в один. И не просто включил. Он слил «сталинскую линию» (как и испанские эпизоды), и слил со свойственной ему пластической, монтажной, музыкальной виртуозностью с главной темой фильма. Или, точнее говоря, *подчинил* главной теме — теме счастья, выражаемого современной судьбой женщины-матери. Окруженный восторгом масс, Сталин появлялся в картине как некая объективно существующая реальность. Как символ видимых перемен, происходящих в стране. Если нередко попадающееся на страницах вертовского дневника в контексте тех или иных событий и размышлений имя Ленина всегда окрашено личным чувством, то имя Сталина в тридцатые годы почти не упоминается. А если упоминается, то вне какой-либо эмоциональной окраски. Даже до сих пор не опубликованная запись о вроде бы возникшем на студии предложении поручить ему, Вертову, картину к 60-летию (1939) вождя носит чисто деловой характер.

Впрочем, один эмоциональный нюанс в этой записи все-таки есть: какая-то подспудная, необъяснимая уверенность, что это предложение обойдет его стороной. Переживание, связанное не с тем, что ему не дадут картину о Сталине, а что вообще не дадут картину. Так оно и оказалось. Поэтому не удивительно, что Вертов, ничего не понимая, мучительно ищет, ищет ответ на тот вроде бы совершенно непостижимый вопрос, на который сегодня ищем ответ и мы: почему?..

Сам Вертов в конечном итоге находил лишь одно объяснение: его не понимают начальники. Я же чем больше думаю о той давней ситуации, тем сильнее укрепляюсь в своем подозрении, что вся суть вертовской драмы заключалась в прямо противоположном: они его *прекрасно* поняли. Во всяком случае, гораздо лучше критиков, которые ныне рассматривают Вертова как сталинского апологета. А уж после «Колыбельной» начальники его поняли особенно хорошо. Что же именно они поняли?

Время шло величественное и строгое. Сталин становился самодостаточной «темой» вне каких-то там сопряжений с другими и подчинения некой иной сверхзадаче. Он сам — счастье!..

Сливая же рассказ о женщине со «сталинской линией», Вертов сплел, сам того не ведая, прочно угнездившийся в фильме клубок противоречий. Не откликнувшись на предложение о работе над картиной о съезде Советов и тем самым отказавшись разменять женщин на Сталина, он, введя Сталина в фильм, в известной мере разменивал Сталина на женщин. Нет, это не лежало на поверхности. Вряд ли те, от кого зависело дальнейшее пребывание Вертова в кинематографе, понимали это на совершенно сознательном уровне. Виртуозность мастера, казалось, сливала все линии фильма монолитно. И тем не менее они, наверное, ощущали здесь какой-то непорядок: или воспевай вождя или уж пой колыбельную песню. Ведь она-то и усиливала ощущение непорядка. И усиливала, на мой взгляд, вполне обоснованно.

Чтобы понять это, следует со всей ясностью подчеркнуть, что недопущение в документальное кино фильмов о конкретных людях диктовалось не какими-то там «эстетическими», «методологическими» и тому подобными причинами, лишь прикрывающими такое недопущение, а совсем другим: укрепляющийся тоталитаризм в принципе отвергал индивидуальную выделенность. Вождь, с одной стороны, единая масса, с другой,— вот главный принцип взаимоотношений, который обязан был отражать документальный экран. Это не было где-то четко сформулировано, но было разлито в воздухе эпохи. Если конкретный человек в качестве героя ленты иногда и допускался в неигровое кино, то только в тех пределах, в которых был похож не на себя, а на всех.

Вертов же стремился к совершенно другому. Причем вовсе не тогда, когда захотел перейти к фильмам с конкретным героем, а всегда — с первых шагов в кино. Последняя вертовская статья, подводившая жизненные итоги, называлась, между прочим, «О любви к живому человеку». «В сущности, все, что я сделал в кино,— писал в ней Вертов,— было прямо или косвенно связано с моим упорным стремлением к раскрытию образа мыслей живого человека»[8]

[8] Вертов Д. Указ. соч., с. 160.

Свой неукротимый интерес к конкретному человеку, индивидуальности его проявлений Вертов донес и до «Колыбельной». Не получив возможности построить фильм на рассказе об индивидуальных судьбах, он тем не менее сохранил в «Колыбельной» идущий из глубин его жизни, из времен формирования его принципиальных творческих установок важнейший для понимания строя картины и ее судьбы, а главное, последующей судьбы автора мотив. Тот самый, который в процессе современных сокрушений просто игнорируется, но который тогда очень чутко уловили «хозяева». Это проходящая через весь фильм, составляющая, в сущности, его не только музыкально-пластическую, но и смысловую основу колыбельная песня.

Окрашенная не просто личным, а одним из самых интимных человеческих чувств, эта песня, соединяя исходно обыденное с вечным, выражала постоянное стремление Вертова к индивидуальному человеческому началу и новое его стремление к индивидуальному герою хотя бы и в фильме по-прежнему обзорного типа. Не случайно, говоря в своей последней статье об «образе живого человека», как бы собирающем в себе черты разных людей, он сослался именно на образ матери в «Колыбельной», которая по мере развития действия превращается то в русскую, то в испанскую, то в украинскую, то в узбекскую мать, качающую ребенка. При этом Вертов не удержался от того, чтобы и в этот фильм все-таки вставить коротенький эпизод, прямо отражающий его новое стремление к индивидуальному герою,— синхронный рассказ парашютистки о своем прыжке.

Таким образом, колыбельная песня в фильме «Колыбельная», весьма крепко настоянная на индивидуально-человеческих проявлениях действительности, помноженных на художественную индивидуальность Вертова, представляла собой, в сущности, совершенно ненужную, даже, может быть, недопустимую вольность. Тем более в фильме о вожде. Время, эпоха, ее вершители ждали от Вертова «Триумфа воли», а он снял — «Колыбельную». Разница в названиях вполне выражает разницу подходов, намерений, взглядов. Когда уже очень многие сообразили, что нужен именно «Триумф воли», Вертов с донкихотской наивностью думал, что все еще нужна «Колыбельная». Но поскольку фильм все-таки красиво выражал восторг вождю, то из его наивности не сразу сделали прямые и конкретные оргвыводы. Тем не менее, видимо, осевшее в головах начальства раздражение и послужило поводом к постепенному, но настойчивому оттеснению Вертова от творческой работы. Ибо после «Колыбельной» начальники учуяли, что *требуемого* от Вертова не получить. И что ныне от него не следует ничего ожидать. Или, вернее, от него можно ожидать того, чего ожидать по нынешним временам не следует. Так что пусть себе время от времени, не очень часто монтирует отдельные выпуски киножурнала «Новости дня», а к остальному близко не подпускать!

Поэтому думается, что и еще одна предлагаемая некоторыми кинокритиками версия, связывающая отстранение Вертова от творчества с тем, что он в своем желании, конъюнктурном или искреннем, воспеть вождя просто перебрал («двадцать два» вместо попадающих в очко «двадцати одного»), вряд ли близка к истине. Хотя бы потому, что перебор здесь только приветствовался. Более того, мне как раз кажется, что вертовская судьба была предопределена начальственными ощущениями, что он в этом деле *не добрал*, перебрав по женской линии, по линии колыбельной песни. Это нам *сегодня* кажется, что он переборщил со Сталиным, за счет чего, кстати говоря, мы перестаем видеть все остальное. Но односторонность в оценках Вертова — это, так сказать, привычная история, сопровождавшая Вертова при жизни и продолжающаяся после его смерти.

Подтверждением же того, что перебор в возвеличивании диктатора в принципе невозможен, служит опять-таки картина Лени Рифеншталь, где она ничуть по этой линии перебрать не побоялась. И, конечно, это вполне сошло ей с рук. Вот уж она, эта совершенная, по определению Гитлера, немецкая женщина, своего фюрера ни на что не разменяла — ни на женщин, ни на мужчин. Наоборот, все свое превосходное умение она отдала возвеличиванию некой высшей воли, отбрасывая в сторону с совершенно холодным сердцем, а может, и с трезвым расчетом даже намеки на индивидуальные чувства. Некая всеобщая сила нации, подчиняющаяся только одной воле и подавляющая и искореняющая личные эмоции. «Триумф воли» очень цельно и даже с гордостью выражал тоталитарность чувств нации. «Колыбельная», в немалой степени отражая то же самое, тем не менее настойчиво вела и иную линию,

изначально настоянную на личных ощущениях и подспудно противоречащую пафосу наивысшей воли, хотя Вертову, наверное, казалось, что никаких противоречий тут нет.

Это-то и поставило его в трудное положение не только перед начальством, но и перед историей. Однако стоит ли это сегодняшнего упрека? Ведь в своем фильме, вполне вроде бы укладывающемся в рамки «тоталитарного кино», Вертов оказывал — неосознанно, конечно, а творчески спонтанно, подчиняясь некой прочно засевшей в нем «любви к живому человеку», а не к портретам и монументам,— попытку сопротивления нашему всеобщему безумию.

Вместе с тем, в ходе поиска ответа на вопрос, понимал ли Вертов Сталина и сталинщину, важно выяснить, ограничивалось ли такое понимание только спонтанными, интуитивными догадками или же рано или поздно оно приняло достаточно сознательные формы?

Совершенно очевидно, что в год выпуска «Колыбельной» понимание не шло дальше смутных предчувствий. Это подтверждает дневниковая запись, сделанная в начале 1937 года. 12 февраля (между прочим, день — через семнадцать лет — его смерти) сорокаоднолетний Вертов, впервые почувствовав острейшую боль в сердце, записал: «Сердце. Вот оно. Дребезжит. А ведь я — веселый. Только заперто замком веселье. Счастлив ли я? Счастлив. Не своим счастьем. Счастлив счастьем всех остальных. Я — исключение, подтверждающее правило»[9]. Вот мысль, к которой он в том или ином виде возвращался не раз. Достаточно сильно ощущая нарастающее вокруг себя неблагополучие, постоянно говоря, что срывание масок для «кинока» одинаково важно и в жизни, и на экране, он на экране, как мы знаем, всегда стремился выразить лишь радость бытия, предчувствие счастья, бодрости. Дело было, однако, не в страхе, не в цензурных опасениях. У Вертова просто и мысли не возникало, чтоб «теневые» стороны действительности вынести на пленку. Ибо он считал, что его беды, замком запертые, его веселье и счастье — это *исключение из правил*. Единичные издержки того всеобщего счастья или, во всяком случае, его обещания, которое он ощущал в отдельных людях и людских множествах, вбираемых Кино-Глазом на пленку.

Иначе говоря, дело было в уверенности, совершенно очевидно искренней, что может существовать счастье для всех при несчастье лично твоем. И эта уверенность, видимо, вырастала в еще один барьер на пути отражения неких глубинных, пока еще очень неплохо скрытых исторических процессов.

Но очевидно и то, что в этой, несомненно, благородной, аскетически чистой и честной позиции был существенный изъян. Ведь исключая лично себя из правил всеобщего счастья, можно было в ходе расшифровки жизни не заметить, не расшифровать людей, которые, возможно, тоже были счастливы не своим счастьем, а счастьем других. И за таким счастьем прятали собственную печаль, считая себя исключением. А можно было в ходе подобного же исключения лично себя из правил всеобщего счастья легко отнести и кого-то другого к этому же исключению, скажем, соседа, которого разбудил требовательный ночной звонок.

Но не в подсознательном ли постепенном расширении зоны исключений, а следовательно, и возрастающем постепенно чувстве привыкания к ним — одна из трагедий эпохи, когда даже «исключительная мера» становилась обыденным правилом жизни?..

Все это говорится опять же не в оправдание и не в укор Вертову, а в объяснение.

Конечно, страшно прийти, в конце концов, к мысли, что неправда в отношении тебя есть не исключение, а выражение закономерности и по отношению к другим. Тогда естествен вопрос: а как же революция? Ведь Вертов ее понимал и принимал прежде всего как всеочевидный праздник правды. Поэтому-то страшно было не от предчувствия расплаты (очень даже просто) за такую мысль, не от возможности сокрушения жизни, а от возможности крушения ее. От предчувствия в этой мысли не счастья для всех, а для всех — несчастья.

Тем не менее с годами Вертов приближался к сути происходящего и приближался вполне сознательно. Правда, в эти годы он уже практически не снимал. Но поверял, как всегда, свои мысли дневнику. К сожалению, в нем немало купюр, сделанных сразу после его смерти Свиловой, она сама мне об этом рассказывала, инстинктивно понизив — а это было не в начале 50-х, а в начале 70-х — голос до шепота: «Там было про Сталина...»

Однако сохранились стихи. В довольно

[9] Вертов Д. Указ. соч., с. 212.

большом как бы вступлении в поэму он рассказывает, о чем бы следовало в поэме поведать. В частности: «О тех, кто рос, кто соску сос и кто тащил за возом воз. И как возник такой вопрос. Как «SOS». Или еще: «Об убытке и о прибыли. О том, какой в наживе толк. И почему все еще живы мы, и почему туда мы прибыли, где человек человеку волк».

Здесь уже речь не о своем несчастье, как исключении из правил всеобщего счастья. Не о себе. А о возникновении такого вопроса, как «спасите *наши* души». И о том, почему мы прибыли туда, где человек человеку волк. Это написано не во времена горбачевской перестройки, это написано в конце сороковых или в самом начале пятидесятых.

А есть в стихах и угадывание некоторых конкретных предпосылок для «SOS». Причин, связанных, так сказать, с персоналиями. Можно принимать или не принимать эти строки в качестве зашифрованного указания на конкретное лицо, но отмахиваться от такой возможности вряд ли правильно. К тому же строки снова возвращают к размышлениям об истинной и мнимой правде в искусстве: «Правда проста. Что за правда с усами? Не путайте образ с образами».

Это тоже написано не после XX съезда, а тогда, когда подобный съезд не мог пригрезиться даже в самом сладком сне. Да, Вертов снял «Колыбельную». И все-таки «правда с усами» его не грела. Это неплохо бы учесть тем, кто сегодня, обладая новым знанием и свободой, легко записывает Вертова в сталинисты.

Думается, ему помогало постепенно, но гораздо раньше, чем многим, во всем этом разобраться — пусть уже не на экране (на экране все равно было бы невозможно), а в дневниковых записях, стихах — то, что очень давно, в самом начале пути было заложено в основание его теории и практики: достижение скрытой за обыденной «кожурой» фактов их сердцевины и каких-то закономерностей их взаимосвязи. Это и есть та самая «верность первым манифестам», которая уберегла Вертова от того, чтобы после наиболее противоречивой своей картины, после «Колыбельной» все-таки, не стать тем, кем стала в Германии времен нацизма создательница «Триумфа воли».

...В дневнике Вертов не раз писал о своем ощущении, что его не любят, только не мог никак понять, за что. Это ощущение нелюбви наводило его на грустные размышления: «Как-то не хочется кончать жизнь в зоне безмолвия и равнодушия». Вертов не подвергся репрессиям, но какое точное определение своего положения он нашел в этой записи — «зона». Он не понимал, за что его не любят, хотя ему казалось, что он знает, кто именно создал эту «зону» равнодушия и нелюбви,— его кинохозяева. На самом же деле, то, конечно, была нелюбовь не этих мелких «хозяев», а «хозяина» главного. Мелкие лишь услужливо выполняли его волю. До оттепели, доклада Н. Хрущева на XX съезде Вертов не дожил двух лет. Думается, он встретил бы их с надеждой. И наверное, тогда ему бы пришлись по душе слова, какими закончил в предчувствии оттепели Б. Слуцкий написанное в год вертовской смерти упоминающееся в начале статьи стихотворение «Хозяин»:

И нынче настроенья мне не губит
Тот явный факт, что испокон веков
Таких, как я, хозяева не любят.

Валентин Никулин:

«Я не прощаюсь»

Беседу ведет Людмила Донец

Есть места, где побывать необходимо. Иначе мучает ощущение какой-то незавершенности, несовершенства жизни. Так когда-то я хотела попасть в Париж. Так недавно думала: не умру, не увидев Иерусалима. Святую землю, где ходил, молился и распят Христос, куда уехали мои многочисленные друзья.

Да, все мои девочки, с которыми я когда-то училась в школе № 44 в Киеве, уже в Израиле, в Израиле друзья из Одессы, друзья из Москвы... Как говорил Борис Олейник: «Ой, вы ж, наши жидочки, куда ж вы уходите?»

И вот в прошлом году весной по приглашению моей подруги Зои Макаровой я приехала в Израиль. Очень красивая страна. Есть и песчаные пустыни с какими-то разноцветными марсианскими узорами, и итальянские пейзажи с густой, темной зеленью, и украинские подсолнухи, и русские поля светлой пшеницы.

Подруга моя работает в Иерусалиме в Центре русской культуры и, покрутившись среди старых друзей и новых знакомых, кто уехал двадцать лет или два года тому, для кого русская культура — душа, профессия, образ жизни, я решила спросить, как им, людям культуры, режиссерам, актерам, музыкантам, живется в такой непохожей на Россию стране, что значат для них их старые корни, как прирастают они к новой, пусть и святой земле?

Об этом — несколько интервью с бывшими соотечественниками.

Л. Д.

Людмила Донец. Валя, твое имя в России известно. Что ты здесь, в Израиле, делаешь? Как ты прижился и прижился ли?

Валентин Никулин. Ты словно специально выбрала момент, когда у меня остался один шанс. Мне все здесь говорят: ты перепробовал все, остается только съездить в Россию. Это почти как в науке: сделан ряд опытов и не сделан последний. Последний шанс для проверки внутреннего самочувствия — это съездить в Россию. Но в этом есть опасность. Опасность последней пробы.

Что говорить? Я, правда, всех вижу. Все приезжают, идет бесконечный поток. И моя дорогая Галя приезжала (Галина Волчек.— *Л. Д.),* и Басик (Олег Басилашвили.— *Л. Д.),* и Женечка Сидоров, и Юрочка Рост, и Булат. Да, Булат. Когда мы прощались в России, это было не farewell, а so long. Не прощай, а до встречи. Окуджава был последний человек, с которым я прощался. Это было в Переделкине, в январе 91-го года. Он сказал: «Ты едешь в не очень подходящее для нашей профессии место». Конечно, литератор, поэт, актер — это почти невозможно. Инженер, медик может, может строитель, бухгалтер. Писатель, актер не может выразить свою модель мироздания, потому что его предмет — собственно язык.

Я, как и Миша Козаков, сыграл большую роль, он в Камерном, я в «Габиме», национальном театре, на иврите. В этом нет ничего невероятного, я обязан этим своей маме, своему музыкальному слуху. Да, я выучил роль. Более того, я тебе могу сказать, что через десять спектаклей я забыл третью строчку (первая — на иврите, вторая — транскрипция ивритского русскими буквами, третья — русские слова). Это мои тридцать три года в искусстве — смотреть на партнера, слушать и слышать его. Приходили почтенные израильтянки и не верили, что я — олим второго года, говорили, что я рожден с ивритом.

Ну, вот, была сыграна эта роль. Мише было, конечно, труднее. Я играл в пьесе «Хагигат хореф» — «Зимний праздник». Для меня это все было как бы из другой жизни. Но Мише играть Бориса Алексеевича Тригорина на иврите! Боже мой! А он никогда не играл Тригорина в России. Так случилось, что не случилось. И вдруг Антон Павлович Чехов на иврите. Это безумие, просто безумие!

Нельзя выразить всю чувственную модель мира. Я все равно себя не додаю... «Как обещало, не обманывая, проникло солнце утром рано»... В любом разговоре, в этом с тобой, я могу ведь ничего не говорить, я могу просто сказать, что «засыплет снег дороги, завалит скаты крыш». Ну, что сейчас Никулин сказал, и думал ли он об этом специально, да нет же! Это все в нем! В нем! «Как обещало, не обманывая, проникло солнце утром рано»... Это кое-что о нашей профессии, ментальности, я не люблю это слово. О нашей первородности, нашем происхождении. Да, да, это так, это так.

Поэтому как я здесь оклемываюсь, Людочка, не знаю, как это происходит. Единственное, что вызывает у меня огромный испуг — большие паузы. Мы привыкли, чтобы актер каждый вечер встречался с публикой, с дыханием зала. Я был среди тех театральных актеров, которые все время снимались. Под семь десятков фильмов уже. Если не съемка, значит, только что закончил, значит я озвучиваю, а если не озвучиваю, то иду на улицу Качалова, в Дом звукозаписи, в свою картотеку на букву «Н», там есть золотой фонд, и что-то пишу, или я иду на телевидение, или я выступаю. Да, конечно, я испугался, закончилась роль в «Габиме», я испугался. Это было очень непривычно, очень. Я вдруг повис. Меня подвесили. Ну вот, ну вот...

Как проходит период адаптации? Я думаю, что он происходит очень коряво. Хочу вот попробовать съездить в Союз, уже не Союз, а Россию. Ведь многие люди в мире существуют так, «челночно» и при этом чувствуют себя цивилизованными людьми. Почему существует произведение, которое называется «Американец в Париже»? Потому что американец был в Париже, а немец жил в Скандинавии. И только для нас это первые попытки привыкания. Сейчас вот Света Немчевская в передаче по ТВ «Тронутый гением» о Набокове вставляет три романса, записанные мною здесь, в

Виктор Фишер, художественный руководитель Культурного центра в Иерусалиме, в Израиль приехал в 1971 году из Вильнюса

Непозволительна только ненависть

...Я считаю себя человеком израильской культуры. Это культура молодого народа, в основании которой лежит Книга книг с новым, возрожденным языком, ведь иврит — это не древнееврейский язык. Культура, которая горячо впитывает элементы культуры других народов, и, конечно, она сейчас эклектична.

В Израиле есть замечательные прозаики и драматурги, в творчестве которых просматривается влияние и испанских евреев, и восточноевропейско-польское начало, и русское. Есть талантливые русскоговорящие поэты, которые приехали сюда уже сложившимися людьми.

Здесь очень сильно американское влияние, и я не вижу в этом опасности. Мне самому нравятся и американская литература, и кинематограф. Я люблю в американской культуре ее юмор, люблю условность американских боевиков. Думаю, это не просто капризы режиссеров, это своего рода сознательная установка, направленная на то, чтобы облегчить людям приятие жизни. Русская культура слишком трагедийна, в ней все неудачники, она не настраивает на жизнь, а у американцев все победители, они интуитивно выбирают путь, на котором их ждет успех, они крепче связаны с социумом. Боевики дают ощущение освобождения. В русских фильмах зло и добро так неоднозначны, что мучаешься, не находишь выхода и остаешься в тупике. Чрезмерное философствование оказывается подчас просто неумением жить. А Спилберг не стыдится того, что он в душе ребенок. Он передает свои детские страхи, напоминающие мне о моих. Реальность у него жестокая, а средства простые и

Иерусалиме, и пишет в титрах: «Романсы на слова Апухтина и Гумилева исполняет Валентин Никулин», в скобках — «Израиль». Боже мой! Это же с ума сойти! Слава Богу, это возможно. Это началось с приходом моего коллеги по юрфаку Михаила Сергеевича Горбачева. Поэтому я все повторяю: как я здесь оклемываюсь? Я не знаю, как это происходит. Может, для такого, как я, нужно больше времени. Может, для такого, как я, нужно смотаться в Россию. Не знаю, не знаю. Посмотрим, посмотрим. Очень трудно, очень трудно. Это естественно, это естественно. Верно ли я сделал? Я не знаю, я не знаю.

Понимаешь, я вообще по своей психофизической структуре всегда чуть-чуть приподнят над землей. Мне говорят: что же ты сомневаешься? Тебе ведь здесь, в Израиле, сделали такую операцию на сердце — в первый же год. У тебя пошел нормальный кровоток, появился цвет лица. Как они легко вошли через аорту, открыли нисходящий сосуд в сердце. Да, я благодарю эту землю за то, что я жив... Я все время в нашем разговоре хожу кругами, рондообразно, потому что есть один кардинальный вопрос, как мне здесь пребывается. Я думаю, что по жизни все происходит просто. Вы засыпаете каждый вечер и просыпаетесь утром. Существуют свойственные каждому человеку круги забот в любой стране, Голландии, Швейцарии, Америке, России...

Меня уговаривают: Валя, ты все равно не тот, каким был бы, если бы остался в России. Утром восьмого января ты себя вырвал из России. Не знаю, не знаю... Я сию секунду подумал: Игорь Кваша, который был там на танке, около Белого дома, случились ли с ним перемены?.. Наверное, мне нужно ехать. Кстати, я и не прощался. Я не знаю, может, меня исключили из творческого союза, потому что я не платил взносы, но я оставил свой членский билет, его положили в сейф и сказали: «Вы наш». Вы просто едете. И мы не прощаемся. Посмотрим, посмотрим...

Я думаю все, кто читает эти строки, понимают, что я чувствую. Конечно, они понимают, что я слишком предан, я уже не могу поменяться, из этого уже ничего не выйдет, поверьте мне, мои дорогие, из этого уже ничего не выйдет. Я уже сложен так, как я сложен. Любой читающий сейчас это может меня упрекнуть и будет прав: «Вы

трогательные. Ты уже взрослый, ты уже и заплакать не можешь, и цветы не пахнут, а Спилберг возвращает все это. Он приводит к необходимости быть героем в этой жизни, чтобы уметь продираться через ее жестокость. Я считаю это важным для души человека.

Конечно, я люблю Бертолуччи, и знаю, что жизнь трагична. И Душана Макавеева за его бесстрашие и обнаженность истины. И все-таки в русском кино предпочитаю «Кин-дза-дза» Данелия, которым я был очарован, а не Тарковского — он для меня, если хотите, недостаточно демократ. В свободном обществе говорят: я могу себе позволить все, что не мешает вашей свободе. А у Тарковского: никому не мешает, а нельзя. В Тарковском нет юмора, а ведь именно юмористы, как правило, опасны любому общественному строю. А Тарковский — это советский человек в роли пророка. Я не верю в серьезность его конфликтов, а когда не веришь главному, никакая тонкость не поможет. Его язык и условность мне чужды. Но я готов согласиться, что это моя ограниченность.

...Последняя русская алия — очень ощутимый приток. Русская речь, русская культура, а подчас и бескультурье на бытовом уровне — как все это будет сдвигаться, совмещаться, соединяться? У нас есть идеологи, которые считают, что последняя алия уже не нужна. Она — вторжение варварства, которое грозит разрушить нежную израильскую культуру. По-моему, это эстетская точка зрения. И эгоистическая. За этим слышно: нас немного, мы несем в себе самую возвышенную русскую культуру, очищенную годами страданий,— Ахматова, Цветаева, Гумилев, Блок, Белый. Мы всему этому учим израильских аборигенов. И вдруг появляется масса россиян, среди них есть талантливые люди, и прежняя алия начала семидесятых чувствует себя ущемленной. А ведь они за долгое время даже не научились как следует писать на иврите, что удивительно. Исторически, несомненно, для Израиля новая русская волна — благословенна. Конечно, этим людям трудно, им кажется, что нужно быть постоянно настороже, они склонны не объясняться, а сразу паниковать, но я уверен: со временем для них все изменится.

"Вот не ждал я встретить Кима посреди Иерусалима...". 1993

Виктор Экштейн, президент кинофирмы «Нэцки-Израиль», в Израиле с 1990 года, бывший москвич

Кино — моя слабость

...Сейчас кино делать дорого, раньше его дотировало государство, а теперь, из-за того, что мало денег вкладывается в картины, русское кино отстает от американского в техническом отношении на тридцать-сорок лет и на рынке неконкурентоспособно. Но для ТВ и киноманов картины есть. Эйзенштейн, Довженко, Хуциев, Тарковский, Параджанов, Панфилов — это то, что здесь на слуху, русская классика. А Израиль хоть и маленькая страна, но в ней три синематеки — в Иерусалиме, Тель-Авиве и Хайфе. Есть и определенная публика. Поэтому моей задачей было: навести порядок на рынке, организовать его, разобраться с пиратством, защитить права производителей. Я начал работу с русскими фильмами в Израиле с картины студии «Аква» «Линия смерти» режиссера Всеволода Шиловского. Приезжал Смоктуновский, и картина имела прокат. А следующая картина Шиловского «Блуждающие звезды» имела ошеломляющий успех. Я сделал презентацию картины, присутствовали журналисты русских и ивритских газет. Это было важное событие — законным порядком в стране прокатывалась русская картина. Картина шла три месяца при полных залах, она дала толчок системе распространителей в каждом городе. Люди стали приходить в кино, преимущественно это люди среднего и пожилого возраста, для которых русская культура и ментальность продолжают оставаться родными.

же сами выбрали». Конечно, конечно. Здесь, я думаю, уместна апелляция к моему дорогому Юрочке Левитанскому:

Каждый выбирает для себя
Женщину, религию, дорогу,
Дьяволу служить или пророку,
Каждый выбирает для себя.
Каждый выбирает по себе
Слово для любви или молитвы,
Шпагу для дуэли, меч для битвы,
Каждый выбирает по себе,
Каждый выбирает по себе
Щит и латы, посох и заплаты,
Меру окончательной расплаты
Каждый выбирает по себе
Каждый выбирает для себя,
Выбираю тоже, как умею,
Ни к кому претензий не имею,
Каждый выбирает для себя. (*Плачет.*)

Понимаешь, люди абсолютно правы, когда говорят: Валя, ты что, этих строчек не знал? Мои дорогие, я вам могу сказать: оказывается, ни одну жизненную ситуацию нельзя проецировать, в нее надо окунаться или не окунаться. Я окунулся. Сколько я проецировал до этого! Но это ничего общего с реальностью не имеет... Ну, что ты так смотришь на меня?

Л. Донец. Валечка, я же тебя люблю.

В. Никулин. А я тебя? Я тебя тоже очень люблю.

Л. Донец. Ну, хорошо, давай о другом. Скажи, что ты еще делал, кроме своей роли в «Габиме»?

В. Никулин. Ну, я озвучивал замечательный фильм. Здесь они все с ума сошли. Они привыкли слушать голос диктора, а тут такое впечатление, как будто я все это видел. Это девять серий фильма под названием «Херитеш» — «Наследие». История Израиля от Исхода. Можешь себе представить? Каждая серия по часу.

Так как кино — это бизнес, я пытаюсь из фильмов последних лет в России найти такие, которые могли бы заинтересовать израильскую публику. Должен признаться, что у меня, конечно же, коммерческий подход к кинематографу. Есть картины, которые нравятся мне лично, но я не могу их прокатывать. К тому же я очень удручен мнимым авторством, претенциозностью, намеренной усложненностью русского кино последних лет. Это я могу сказать и о картине молодых авторов «Корабль», и о последних фильмах Таланкина.

В Израиле, конечно, популярен американский кинематограф. Все ждут появления фильмов с участием Николсона, Хофмана, Мерил Стрип. И я пока не могу сказать, что справлюсь со своей задачей — сделать популярным русский кинематограф. Я прокатывал с некоторым успехом отдельные фильмы: «Гений», «Россия, которую мы потеряли» — она, надо сказать, вызвала здесь скандал — и понял, что нужно какое-то кинособытие, которое объединит всех, кто интересуется русской культурой.

Такое событие — фестиваль. Фестиваль мы готовили полгода. Состоялся он в Натании, около Тель-Авива, это курортный город, пятый по величине в Израиле, с достаточно состоятельным населением. Фестиваль прошел в марте прошлого года. Мы показали «Настю» Данелия, «Анкор, еще анкор!» П. Тодоровского, «Серых волков» Гостева, «Увидеть Париж и умереть» Прошкина, «Кодекс бесчестия» Шиловского, «Сказку о купеческой дочери и таинственном цветке» Граммatикова. Многие картины понравились, хотя иные и провалились. Тут есть свои странности. Например, я был уверен в успехе фильма Бортко «Удачи вам, господа!» — комедия, Караченцов. Но был вынужден снять его с экранов в первый же день — зритель не пошел.

Для тех, кто не является выходцем из России, все русское кино непривычно. Наибольшим успехом пользовался Прошкин, хотя фильм вызвал споры. Считаю, что первое движение началось, тем более что год — это не срок для бизнеса. Бизнес складывается за пять-восемь лет.

Л. Донец. А кто его делал?

В. Никулин. Фильм был снят в Америке. Его ведет замечательный человек Аба Эвш на английском, а я на русском. Российское телевидение купило этот фильм. Ну вот, была такая работа.

Л. Донец. Это был такой лирический голос?

В. Никулин. Да, да, лирический. Они тут все обалдели. Они не понимали, что диктор может так разговаривать.

Л. Донец. Ты сам-то смотрел фильм?

В. Никулин. Конечно, у меня есть на кассетах. Хочешь, мы вместе посмотрим, сходим к Люде Коробицыной. Я считаю, что это была неформальная работа... Ну, хорошо, солнце, ну, что еще?

Л. Донец. А что ты еще здесь делал?

В. Никулин. Я привез сюда свой последний моноспектакль. Это было мое прощание с Россией. Я выпустил большой диск, который, к счастью, успел выйти в 90-м году. Называется «Мое поколение». И мы со Светой Немчевской сделали с теми же авторами спектакль. Я сыграл его здесь пару раз. Это портреты моих дорогих друзей. Актер же не может выйти на улицу и повесить дощечку: возьмите меня. Есть и второй спектакль, я его еще не предъявил, но он абсолютно готов. Я его назвал «Монолог». Лучшие мои роли, вся атмосфера «Современника» и песни, полуторачасовое действо. Монолог с самим собой обо всем — о партнерах, о любимом деле.

Л. Донец. Ты сам писал?

В. Никулин. Уже все написано, двадцать три страницы, осталось сообразить актерское пространство.

Л. Донец. Какая здесь публика, ты ее чувствуешь?

В. Никулин. Она меня больше чувствует. Я пришел вчера в Культурный центр для русских евреев — все с ума сошли. А я просто вошел в пиджаке-букле, с бабочкой цвета персиковой вишни, а на штанах была настоящая английская полоска. Сидело в зале сто двадцать пенсионеров. Спел «Услышь меня, хорошая», и старики с ума сошли.

Людочка, я всю жизнь склонен был себя недооценивать. Это от мамы. Я помню, как она сказала: «Валя, я надеюсь, ты никогда не будешь идиотом, который в восторге от себя». Мне говорят: да как же вы не понимаете, что вы такое здесь! Вы не понимаете, что вы значите для нас! Да что вы? Да что вы? А я вспоминаю, что не состоялся «Король

Михаил Народецкий, режиссер, актер, в Израиль приехал в 1990 году из Киева

Дайте сделать спектакль по-русски!

...Русская культура для меня — все. Здесь это стало намного понятней, чем там. Я не могу забыть об этом. Я не хочу об этом забывать. Я не вижу альтернативы в мире вообще. Конечно, есть японская, китайская культуры. Я их не знаю и не могу о них рассуждать.

Я понял одну вещь. Мне кажется, что настоящая культура, основанная на школах, на традициях, существует только в Европе. Есть только Европа и Россия. Больше ничего. Если смотришь французский или итальянский детектив про какое-то фуфло, про какого-то разведчика, хоть тресни, в нем заложен психологический заряд, между людьми что-то происходит, и мне интересно следить за героем, за взаимоотношениями людей. В американских фильмах этого вообще нет. Есть претензия на тему, но они не умеют ее разработать. Мне говорят: фильм получил «Оскара». Какой, к черту, «Оскар»?! Они все свое хвалят. А у нас в России все как-то нелепо. С Петра Первого мы считаем себя вторым сортом.

Посмотрел я «Цареубийцу». Не поклонник я этого кино. Но на одну вещь я обратил внимание. Вот играет Макдауэлл. Хороший актер. Хороший западный актер. «Звезда». Но это называется «и звезда с звездою говорит». Я смотрю: выходит Янковский. Да что Янковский! Выходит Армен Джигарханян в маленькой эпизодической роли, которую он делает, я же прекрасно понимаю, не напрягаясь. И роль

Сцена из спектакля театра "Габима" по пьесе израильского драматурга Ёсеф Бар Ёсефа "Хагигат хореф" ("Зимний праздник"). 1992.
В. Никулин в роли писателя-драматурга (соседа)

Джигарханяна не такая выигрышная, чтобы показать все, что он может сделать. И я понимаю: Господи, любой из серьезных русских актеров... Да если бы они со школы учили английский и говорили без акцента, то в Голливуде просто все бы сидели сейчас без работы. Ну кто бы мог что-то сделать против Калягина? Что, у них есть Чурикова? Нет у них таких актеров! Ну, пела девочка в кабаре, Лайза Миннелли. Вот она и сыграла в «Кабаре», а дальше — где она? Барбра Стрейзанд, конечно, получше, но и ее не сравнить ни с Чуриковой, ни с Гундаревой. Они бы их сделали, как маленьких. Русские актеры превосходны. Это какая-то нелепость, что они далеко и не так известны, как заслуживают.

...Тот, кто громко кричит в Израиле: «Мы евреи», — занимается дешевой пропагандой. Русская культура! Да здесь ценность русской культуры поднялась для нас на десять порядков! О чем говорить? Раньше мы в ней жили и многого не замечали, а теперь мы смотрим на нее со стороны. Я читал в газете высказывание одного религиозного человека: «Нам привезли подарок Бога — русскую культуру за бесплатно, а вы не обращаете на нее внимания». Но это единицы. А есть идиоты, которые говорят, что русский театр застрял на шестидесятых годах. Конечно, Израилю, как государству, всего сорок пять лет... За это время было пять войн. Какая тут может быть культура? И обвинять никого нельзя.

...И вот я себе думаю. Надо расслабиться и делать русский театр. Потому что это не просто русский театр, это правильный театр. Это культура. Русский театр всегда искал подсознание, какие-то мотивы, которые скрытно руководят человеком. Так что, я должен от этого отказываться? Если это и есть суть театра! Так работают и Брук, и Стреллер. Когда мы говорим о таких режиссерах, тут нет

Пауль Барц. "Возможная встреча, или Ужин в четыре руки".
Слева направо: Шмидт — Г. Багов, Гендель — М. Козаков, Бах — В. Никулин

национальности. Естественно, что в Питере Бруке есть и Шекспир, и Станиславский. Русский театр несет все лучшее, что есть в мировой театральной культуре. И в кино то же самое, потому что мы наследуем идеи. Конечно, идеи. Денег-то у нас никогда не было. Но в последнее время русский кинематограф начинает догонять американский. Это большая ошибка. Нужно оставаться собой.

...Актеры здесь не понимают, что значить жить на сцене! Интересная подробность. Когда у них спрашиваешь, куда ты идешь, они говорят: на работу. У него репетиция, и он называет это работой! Ведь мы никогда так не говорим. Даже самый поганый наш халтурщик говорит: я иду в театр, я иду на репетицию, наконец, я еду на халтуру, но никогда — я иду на работу.

...Но на русском я играть не хочу. С русским языком тут особая статья. Сюда очень часто приезжают на гастроли из России, чтобы заработать валюту. Рязанов привез плохое кино. За обычный сеанс платят шесть шекелей, а за него платили двадцать пять. Он вышел, поговорил десять минут и ушел. Это же просто халтура! Потом шли возмущенные письма. Даже Юрский, хоть он и честно работал, это был чтецкий концерт, но зрители ему не были нужны, не чувствовалось, что он хотел с ними разговаривать. Приехал Розовский. Я пришел на репетицию, и вдруг они начали петь куплеты про перестройку. А зачем это здесь? Перестройка и так уже всех достала. Я уже в другом месте, другим дышу. Для меня это частный поворот русской истории, который остался где-то там. Меня больше интересует, что происходило в 30-е годы и что происходит сейчас. Тут, правда, есть такие люди, которые обсуждают события на сессии Верховного Совета. Я говорю: вы сюда ехали, чтобы обсуждать, о чем там говорят на сессии? Конечно, когда был август 91-го, мы тут все на ушах стояли. Еще бы! Но у нас здесь у самих

Лир» с Григорием Михайловичем Козинцевым. И мне кажется, что все это такая малость... Мадам, вам со мной интересно?

Л. Донец. Интересно, интересно. Скажи, пожалуйста, есть ли у тебя ритм работы?

В. Никулин. Нет и не может быть. Так было только у нас. А здесь это нормально. Ну, кончился контракт, но что-то когда-то в какой-то момент приплывает. Ну, вот Миша Козаков. Да, Миша, он прелесть. В самое ближайшее время я поеду к нему в Тель-Авив. Здесь это так легко, быстрее, чем от Чертанова до Центра. Сорок минут замечательного кондишна в автобусе. Миша хочет мне прочесть английскую пьесу, ты знаешь, которую сыграли Олег и Кеша (Олег Ефремов и Иннокентий Смоктуновский.— *Л. Д.)* во МХАТе,— «Возможная встреча, или Ужин в четыре руки». Ну, дай Бог, Миша сказал, что сам будет играть Генделя. А я — Баха.

Л. Донец. На иврите?

В. Никулин. Сначала на русском, а потом на иврите. С этим можно уже ехать в Европу. Это тема вечная, абсолютно для всех. Сейчас все здесь немножко заботятся: как Никулин? Как это у Никулина нет литературного агента? Может быть, им будет Людочка Коробицына. Это замечательный человек. Она похожа не на Настю и не на Марьяну, а на маму Вертинскую, помнишь птицу-феникс? Все говорят: ну, нельзя, чтобы Никулин третий год так пропадал в стране.

Есть еще два замечательных опуса. Скандинавская пьеса «Из жизни дождевых червей» для четырех человек. Господин Андерсен, жена, муж и старуха сидят в коляске, как живой упрек. И еще замечательная английская пьеса «Маленький вокзальчик весь в цветах». Два бывших работника железной дороги, их забыли, когда отошла основная ветка, и они мечтают.

Л. Донец. А ты что больше любишь...

В. Никулин. Тебя.

Л. Донец. Сцену, экран, чтение?

В. Никулин. Сцену, сцену, конечно, сцену. Другое дело, что меня отучили от нее в последние годы. Людочка, последняя моя большая роль была у Марлена Хуциева «Случай в Виши», а перед этим была большая работа за три-четыре года до того. Я шел с большими интервалами и добавлял к этому Мандельштама, Пастернака. Я ведь тебе подарил диск, я знаю, что у тебя в России есть пластинка и что ты со мной. Там, на

много проблем. Или возвращайся туда, или пытайся осмыслить, для чего ты сюда приехал, что с тобой произошло. А не хочу я играть на русском языке, потому что не хочу заискивать перед таким же олимом, как я, который хочет все посмотреть «за бесплатно». Местные русские евреи готовы платить за приезжих по тридцать шекелей, а за нас боятся уплатить пять-семь, хотя мы живем рядом и знаем их проблемы. Хо! Мы сделали капустник, такой капустник, какого тут вообще никогда не видели — «За родину, за Рабина!» Разговор о провинции с мировыми амбициями. Некоторые обижались. Это была как бы русская позиция, русский подход к политическим проблемам. Но принимали очень хорошо. А потом алия купила спектакль и показала его в большом зале на шестьсот олимов — на люстрах висели. Бесплатно — пожалуйста. Но мне тоже кушать надо. Нет пророка в своем отечестве.

Моти Шмит, концертмейстер симфонического оркестра Иерусалима, в Израиль приехал в 1969 году из Вильнюса

Я — тот же Моти

...Помимо генетического, есть человеческий код, и он не меняется с момента покупки билета в другую страну. Человек снимает с себя слои, чтобы дойти до своей сути. Но если бы меня спросили: кто вы, Моти? Я бы ответил: я тот же Моти, что родился в Вильнюсе и учился в Москве.

диске, все самое лучшее. Булат, Юрочка Левитанский, Дезик Самойлов. Там Мандельштам, Пушкин «Долго ль мне гулять по свету?». Хороший диск получился. Знаешь, мне за него не стыдно, вот не стыдно. Слава Богу, остался такой диск — «Мое поколение». Мое поколение осталось.

Л. Донец. Скажи, а почему ты сцену любишь больше, чем экран?

В. Никулин. Я все-таки слышу дыхание. О! Давай я тебе скажу как киношнику. Потому что есть возможность бесконечного количества дублей. Запиши это. Бесконечное количество дублей. Я же помню, когда Иван (Пырьев.— *Л. Д.)* снимал «Карамазовых» и Грушенька роняла бокал — ап! — из настоящего хрусталя. Директор плакал: «Ну, пусть стекло будет, будет тот же звон!» — Нет, хрусталь чтоб был! Но прошел дубль под номером семнадцать, и этот дубль всегда там уже стоит. Ничего не изменить. Я могу тебя позвать и сказать: посмотри на дубль семнадцать. А сцена, конечно, живая, живая штука.

Л. Донец. А здесь, в Израиле, ты кино смотришь? Русское?

В. Никулин. Конечно, по ТВ — и «Останкино», и «Россию». Я просто впиваюсь в него. Мне говорят: Валька, ну, нет ни минутки, чтобы ты не звучал, чтобы ты не пел, чтобы ты не читал.

Л. Донец. Да, и я дома слышу тебя по радио, вижу по телевизору... А скажи, для тебя хороший артист это что? Когда ты добиваешься совершенства, ты добиваешься чего?

В. Никулин. Я добиваюсь гармонии того, на чем я замешан. А замешан я на двух очень точных знаках — Человек и Актер. Конечно, бывает наивысшее совпадение. Но знаешь, бывает, нас с тобой обманывают, причем по высшему классу. В Никулине, надеюсь, гармонирует личностное и актерское. И я люблю именно это, искренность. Я как с головой кидаюсь, когда есть это соответствие. Я не люблю, когда меня обманывают.

Л. Донец. А ты думаешь, слышно, когда тебя обманывают?

В. Никулин. Это система старого Малого театра. Хлопочут больше, чем надо. Ну, что ты кричишь? Я же слышу.

Л. Донец. Валя, но это еще и проблема времени. Другого слуха, манеры, моды, наконец. Знаешь, сейчас гения романтической сцены Николая Мордвинова слушать невозможно — он кажется фальшивым. Вас когда-то Ефремов научил органике, и вы обрели современную меру условности. Но проходит время, и требуется иная интонация.

...Конечно, во мне глубоки корни русской культуры. Русская культура связана с христианством, это ее сущность. И сколько будет существовать Россия, столько будет незыблемым ее место в культуре народов. Ветхий и Новый завет — не конфронтация, не противоречащие друг другу религии. Христианство — продолжение иудаизма, ведь иудаизм требует от человека очень многого, тяжело исполнять все заветы и ритуалы, поэтому ортодоксальных иудеев даже в Израиле не более десяти процентов. Христос — величайший из людей, связавший Библию и Новый завет. И Библию, и Новый завет можно пересказать одним предложением: не делай другому того, что ты не хочешь, чтобы делали тебе. Между заветами нет спора. Спор устраивают политики, которые используют религию как идеологию.

...Самая бессмысленная вещь в мире — искусство. Но забери ее у человека, и не останется ничего.

...Сегодня, прямо сейчас, я иду играть музыку Прокофьева к «Александру Невскому» Эйзенштейна. Прокофьев — это такой гений! Такой гений! Это будет великолепное зрелище. На открытом воздухе — большая площадь около муниципалитета превращена в летний концертный зал. На сцене расположился оркестр, который будет играть восстановленную партитуру Прокофьева, болгарский хор исполнит прокофьевские русские распевы, а над нашими головами — на белом полотнище экрана развернутся события «Александра Невского».

В. Никулин. Да, движение идет волнообразно. Вопрос в состоянии человеческой души на данном этапе. Принять или не принять. Ну, конечно, все идет циклично. Но вообще-то Бах и Вивальди все уже сделали.

Л. Донец. Если бы ты был все время в работе, чувствовал бы, что тебе недостает тех людей, с которыми прожита жизнь?

В. Никулин. Ну, как же? Ну, Людочка, это стоит во главе угла! Я еще там. С 90-го года я готовился. Я знал, что мне их будет не хватать. Я не питал иллюзий. Я себя абсолютно не знаю, но я знал, что мне будет не хватать этой подпитки. И тут все подтверждается.

Л. Донец. Ты правильно говоришь: почему немец в Скандинавии чувствует себя хорошо, а русский в Израиле не может себя чувствовать так же? Мне кажется, в человеке русской культуры есть какая-то неприкаянность. И это как бы старая проблема. Вот Тургенев во Франции. У него не было за спиной советской власти. И была любимая Полина Виардо. Но он родиной Францию не считал. И приезжал, и писал о России. И похоронен по завещанию в России. Откуда это? Почему мы не можем жить, как все?

В. Никулин. Я думаю, у нас с тобой одинаковые ощущения. Конечно, мы какие-то кентавры. Весь шарик шел вперед, и только мы выпадали все время. Мои рассуждения об этом убоги, когда существуют Флоренский и Соловьев.

Л. Донец. На каждого Флоренского есть свой Гегель.

В. Никулин. Кен. *(Да.)* Ну, вот, солнышко, я хочу сказать, понимаешь, есть одна очень существенная точка. Я ее помню очень хорошо. Это 5 марта 1953 года. Я помню, где я физически находился. Я был на лекции в аудитории Вышинского, рядом с консерваторией, на юрфаке университета. Количество слез, которое брызнуло в эту секунду, затопило рахманиновский зал с хорами. Я ничего не могу, солнышко, добавить. Я прошу тебя только, как бы ты этот текст ни компоновала, обязательно чтоб у тебя красной линией сквозило, что я шестидесятник. Это очень важно. Это почти решает все. Хотя ты видишь, что происходит. Мы, наверное, потерянное поколение. Неважно. Пусть будет потерянное. Но шестидесятник. Это очень важно. Ты же, солнышко, это прекрасно понимаешь, ты сама оттуда.

В нас есть удивительная потребность услышать мир и в силу того или иного — невозможность его услышать. Это уникальный случай — Россия. Во всем мире

Дима Кимельфельд, поэт-бард, актер, в Израиль приехал в 1990 году из Киева

Ну, ребята, покажите, на что вы способны!

...До переезда я работал в Союзе в еврейском коллективе. Был в театре певцом, конферансье, писал сценарии, песни к спектаклям, мы выступали в театре эстрады, крутились на телевидении, много гастролировали. Мы серьезно занимались фольклором на идиш, сделали программу «Исход из Егупца» (Шолом-Алейхем так называл Киев — Егупец). Это была мирового класса еврейская музыка — никто такого раньше не слышал. В 91-м году нас пригласили на всемирный фестиваль народной музыки в Германию. Стало ясно, что раньше в качестве еврейского фольклора ходил просто кич.

Мы со своей программой на идиш объездили весь мир — США, Париж, Мюнхен, Брюссель. А прибыли в Израиль, «и тут она ему сказала...» Израильтяне очень смеялись. Для них это было похоже на то, как если бы в Россию приехали из Африки негры в косоворотках, пели «Во поле березонька стояла» и размахивали пальмовыми ветками. Хотя качество игры у нас было высокое, много выше, чем здесь, и музыканты были высокого класса.

Я понял, что трудно быть носителем еврейской культуры, не живя в Израиле. Мы были подражателями, имитаторами. Все равно, как негр Поль Робсон пел «Шивока стана моя водная». Входить в новую культуру не так-то просто. Здесь, в Израиле, есть определенные религиозные запреты в искусстве.

искусство делается *благодаря,* и только у нас оно делается *вопреки.* Булат ворвался в шестидесятые годы не благодаря, а вопреки. Чем хуже мы живем, тем очевиднее рождение искусства. Что это за парадокс? Как будто Бог пролетел, посмотрел, оставил эту гигантскую часть суши и полетел дальше. Но есть и противоположное. Эта страна не забытая Богом. Святая Русь, и это правда. Да, вот мы с тобой и вышли на диалектический материализм. Но самое лучшее все же, что было на этой земле, было не благодаря, а вопреки. Это жутко катастрофический народ. И в этом смысле он схож с еврейским. А шарик крутится нормально, и все на нем происходит благодаря. Я могу сейчас это сказать, переступив порог седьмого десятка и находясь здесь эти два с половиной года. Просто я грустный парень.

Л. Донец. Ты всегда себя чувствовал грустным парнем, и это, наверное, для тебя более творческое состояние, чем парень веселый.

В. Никулин. Я грустный парень. Я типичный россиянин. Нам нужно, чтоб было плохо, и тогда будет хорошо. Чтоб было совсем хуево, и тогда из этой хуйни что-нибудь выйдет. Я переделкинец, булатовец, самойловец, я пастернаковец. Черт его знает, я уже сам по себе некое ретро.

Ну, солнышко, что еще? Я бы хотел, чтобы ты обязательно закончила вот этими строчками. Это мой дорогой Дезик Самойлов. И в этом есть общность нашей породы, шестидесятников. Как эти стихи нравились Олегу Далю! Он ведь не мог терпеть никакой лжи. У нас с ним была генетическая какая-то любовь и дружба, особенно два последних года, хотя он был на десять лет моложе меня. Я хоронил его и плакал. Ну, вот эти шесть строчек.

Упущенных побед немало,
Одержанных побед немного,
Но если можно бы сначала
Жизнь эту вымолить у Бога,
Хотелось бы, чтоб было снова:
Упущенных побед немало,
Одержанных побед немного...

Может быть, поэтому здесь особенно продвинулись художники — абстракционисты, авангардисты — это фантастика, как они продвинулись,— а скажем, с театром тут не густо. В русском театре есть глубочайшая разработка психологического портрета, а тут никто этого не чувствует. Есть Арье и Мальцев, Карабас-Барабас. Они держат настоящий профессиональный театр «Гешер». Поставили «Идиота» на русском и иврите, хотя обречены перейти на иврит, принимали прекрасно, театром гордятся. Но в Москве это был бы третий эшелон. Есть имена, к которым они и приблизиться не могут: Эфрос, Фоменко, Додин, Виктюк... Но на фоне «гурнышта» и «Гешер» вещь. Один раз в год они выбрасывают миллион, и все израильтяне считают своим долгом туда пойти.

...В Союзе я всегда смотрел десять-пятнадцать режиссеров. Балаяна, начиная с «Каштанки», Германа, Данелия, Швейцера, Тарковского, там есть мастера высочайшего класса. За границей у русских как-то хуже получается. Даже ностальгия уже не та. Когда ты выбрал заграницу, как-то неловко говорить о ностальгии. И лучше бы Янковский шел со свечой по рязанскому болоту, а не по итальянскому бассейну.

В Израиле все эти три года, что я здесь, я тоже все смотрю. Но либо русское кино в кризисе, либо к нам прибывают средние фильмы. Ни одного, чтобы сердце вздрогнуло. И новый фильм Данелия средний, и за Рязанова стыдно — это какой-то пир во время чумы. Я же знаю, что бродит чума, зачем же пировать? А «Увидеть Париж и умереть» — просто позор, все извращения перепробованы. Адабашьян только был хорош, «Мадо, до востребования», и то по эстетским меркам. О «Черном квадрате» я уж не говорю. Видно, что в России народ сегодня двинулся делать конъюнктуру. А я сейчас смотрю «Белорусский вокзал» по ТВ и плачу. А «Неоконченная пьеса для механического пианино»! Это как источник, к которому можно припасть и пить долго. И «Осенний марафон», и «Маленькие трагедии»... Ну, ребята, покажите, на что вы способны!..

Ю. М. Лотман

Изъявление Господне или азартная игра?

Закономерное и случайное в историческом процессе

28 октября 1993 года ушел из жизни один из крупнейших философов XX века Юрий Михайлович Лотман. Немалый вклад этот выдающийся ученый сделал и в развитии кинотеории. Именно он предпринял наиболее значительную целенаправленную попытку применения структурно-семиотических методов в сфере изучения киноязыка («Семиотика кино и проблемы киноэстетики»).

В этом номере мы публикуем практически не известную широкому читателю статью Ю. М. Лотмана[1] (впервые она была напечатана в газете Тартуского университета «Alma Mater», 1992, № 8), которая относится к последнему периоду его творчества, отражает увлечение идеями известного бельгийского исследователя в области физической химии Ильи Пригожина и стремление к радикальному отказу от концепций раннего лингвистического структурализма.

Публикация не только отдает дань памяти и уважения Ю. М. Лотману, но и отражает живой сегодняшний интерес к тем проблемам исторического выбора, которые поставлены в статье.

Историк обречен иметь дело с текстами. Между событием «как оно есть» и историком стоит *текст*, и это коренным образом меняет научную ситуацию. Текст всегда кем-то создан и представляет собой происшедшее событие, переведенное на какой-то язык. Одна и та же реальность, кодированная различными способами, даст различные — иногда противоположные — тексты. Извлечение из текста факта, из рассказа о событии — события представляет собой операцию дешифровки. Таким образом, сознавая это или нет, историк начинает с семиотических манипуляций со своим исходным материалом — текстом. При этом если эти операции производятся им неосознанно и исследователь, удостоверившись в подлинности документа, считает, что знание языка и интуитивное чувство достоверности, воспитанное опытом работы, достаточным для понимания текста, то, как правило, происходит подстановка на место исторической аудитории того «естественного сознания», которое на поверку оказывается сознанием самого историка со всеми его культурно-историческими предрассудками.

С точки зрения разных культур, различных жанров и даже в пределах одной культуры, одно и то же реальное событие может выступать как достойное письменного закрепления, превращения в текст или недостойное этого. Так, например, в скандинавских средневековых хрониках и в русских летописях фиксировались военные столкновения, распри, кровавые происшествия. А если ничего подобного не совершалось, то считалось, что вообще *событий* не было. В исландских сагах в таких случаях говорилось: «Все было спокойно», в русских летописях летописец,

[1] Статья подготовлена на основе выступления Ю. М. Лотмана в Стокгольме на конгрессе семиотики.

вписывая в летопись год, оставлял пустое место или писал: «Мирно бысть».

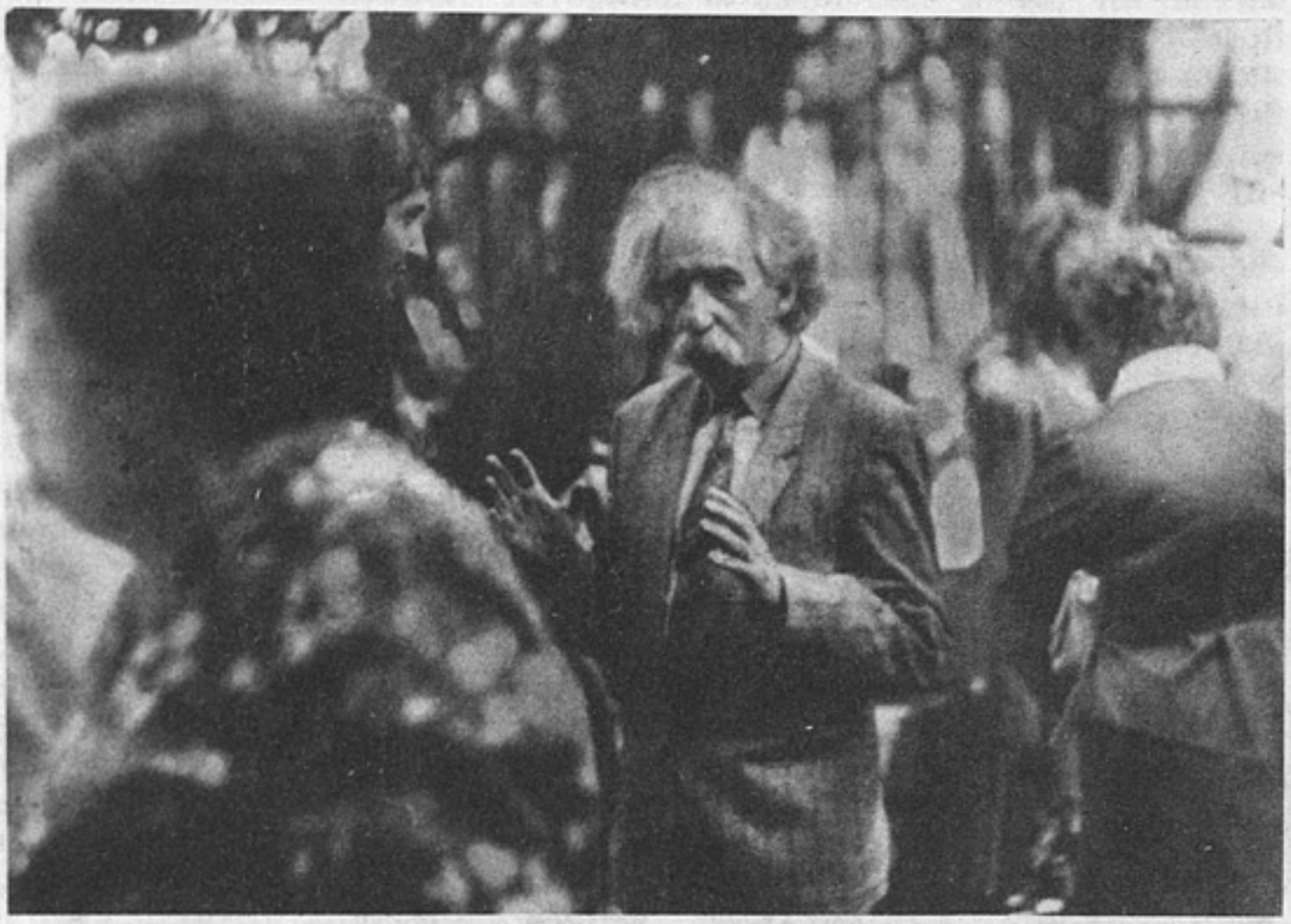
Представление о том, *что* является историческим событием, производно от типа культуры и само является важным типологическим показателем. Поэтому, беря в руки текст, историк вынужден различать, что — в тексте — является событием, с точки зрения его, историка, и что было событием, достойным упоминания, с точки зрения автора текста и его современников.

Таким образом, историк с самого начала попадает в странное положение: в других науках исследователь начинает с фактов, историк получает факты как итог определенного анализа, а не в качестве его исходной точки. Однако еще сложнее обстоит дело с выяснением закономерностей.

То, что отправной точкой исторического исследования является текст, влечет за собой многообразные последствия, самым непосредственным образом влияющие на то, как мы представляем себе исторические связи событий. Всякий текст, прежде всего, высказывание на естественном языке (о понятии «естественный язык» см. в словарях семиотики) и, следовательно, неизбежно организован по законам структур данного языка. Однако еще Роман Якобсон в работе «В поисках сущности языка» (1965), подчеркивая элементы иконизма в естественном языке, отмечал, что существует тенденция слушателей воспринимать формальные связи как содержательные и, следовательно, переносить структуру языка на структуру объекта.

Еще более существенны законы текстового построения на сверхфразовом уровне, то есть законы риторики. Построение правильного текста, как только мы выходим за пределы фразы в обширные его единицы, подразумевает сюжетность. Сюжет же имеет свои логические законы. Для того чтобы рассказать о каком-либо событии, необходимо его организовать по законам этой логики, то есть выстроить эпизоды в определенной сюжетной последовательности, внести во внетекстовую реальность сюжет, перестроить одновременные и, возможно, не связанные между собой события в последовательную и связную цепочку.

И, наконец, на высшем уровне текст кодируется идеологически. Законы политического, религиозного, философского порядка, жанровые коды, этикетные соображения, которые историку приходится реконструировать на основе тех же текстов, порой попадая в логически порочный круг,— все это приводит к добавочному кодированию. Разницы в уров-



Ю. Лотман в Тарту

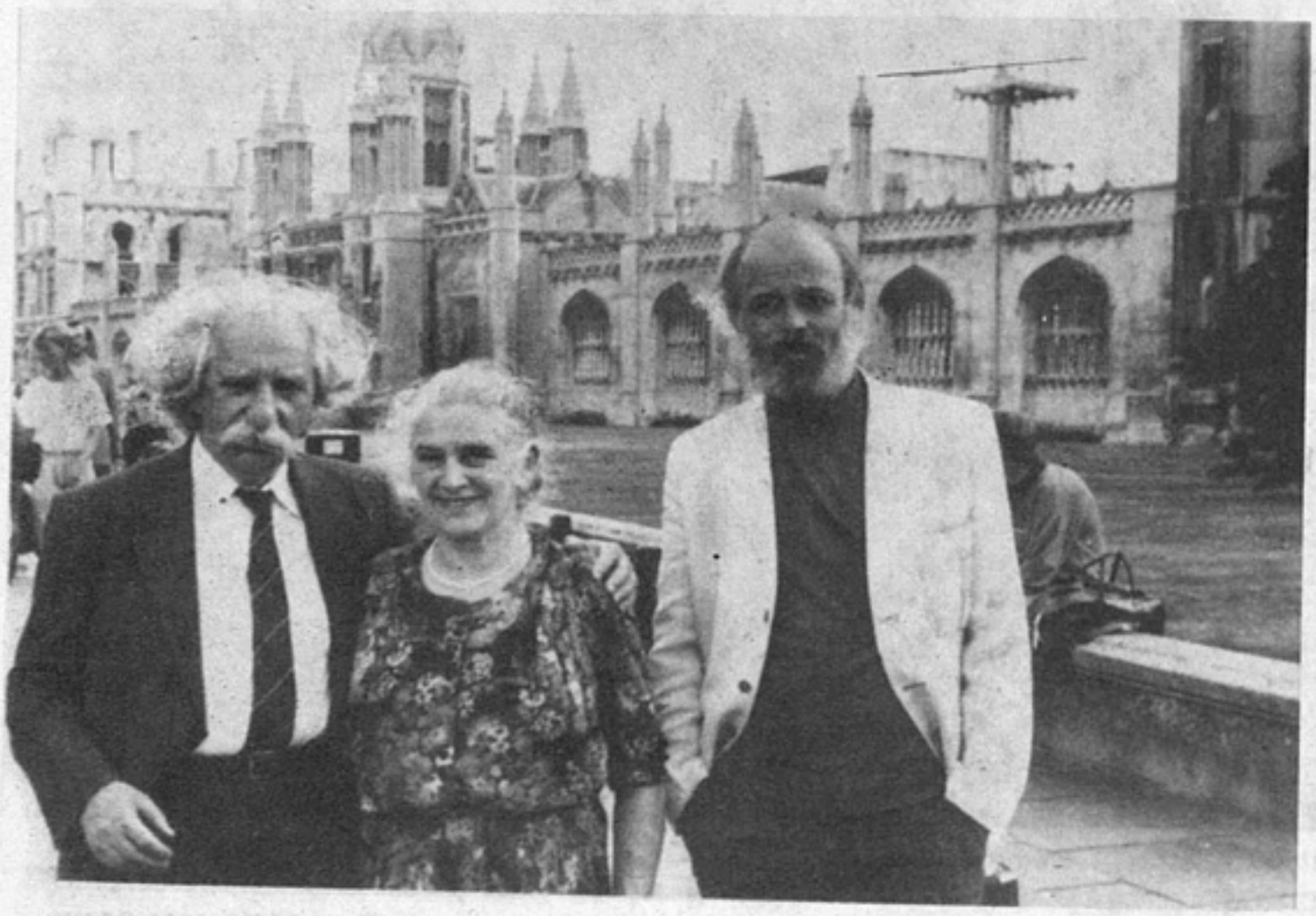
нях сознания и целях деятельности между автором текста и читающим текст историком создает высший порог декодирования.

•

Стремление преодолеть перечисленные выше трудности исторической науки обусловлено, в определенной мере, возникновением того направления во французской историографии последних пятидесяти лет, которое в настоящее время оформилось как школа Новой истории или Истории большой длительности — «долгого дыхания», как еще называют это направление.

Непосредственным импульсом к возникновению научных поисков в новом направлении явился очевидный кризис «политической истории» позитивистского толка, переживавшей уже во вторую половину XIX века компиляторство и теоретическую нищету. Стремление избавить историю от «деяний правителей» и «жизнеописания великих людей» породило интерес к жизни масс и анонимным процессам. Перечисляя предшественников такого взгляда на историю, Жак Ле Гофф вспоминает Вольтера, Шатобриана, Гизо и Мишле. Мы же, со своей стороны, добавили бы к списку Льва Толстого, настойчиво повторявшего, что подлинная история совершается в частной жизни и в массовых бессознательных движениях и не устававшего высмеивать апологии «великих людей».

С этим связан известный лозунг: «история человека без человека». Требование изучать безличные, коллективные исторические импульсы, которые направляют действия масс, не осознающих воздействующих на них сил, определяет новаторскую тематику этой школы, выводящую историка далеко за пределы привычных рутинных тем исследования. Это направление внесло в историческую науку свежий воздух и обогатило ее рядом исследований, ставших уже классическими. И все же не все принципы этой школы можно принять без возражений.



Ю. Лотман, З. Минц (жена Лотмана), А. Осиповат в Англии

История не есть *только* сознательный процесс, но она и не *только* бессознательный процесс. Она есть взаимное напряжение того и другого. Если «политическая история» пренебрегла одной стороной двуединого исторического процесса, то «новая история» делает то же самое относительно другой. Любой динамический процесс, совершающийся с участием человека, колеблется между полюсом непрерывных медленных изменений (на них сознание и воля человека не оказывают влияния, они часто вообще не заметны для современников, поскольку их перио-

дичность более длительная, чем жизнь поколения) и полюсом сознательной человеческой деятельности, совершаемой в результате личных волевых и интеллектуальных усилий. Оторвать одну сторону от другой невозможно, как север от юга. Их противопоставление есть условие их существования. И как в гениальной индивидуальности Байрона можно выделить блоки анонимных массовых процессов, так и в творчестве и личности любого деятеля «массовой культуры» европейского байронизма начала XIX века можно найти элементы творческой неповторимости. Все, что делается людьми и с участием людей, не может в той или иной мере не принадлежать анонимным процессам истории и не может не принадлежать в той или иной мере личному началу. Это определено самой сущностью отношения человека к культуре — одновременной изоморфностью ее универсуму и необходимостью быть только ее частью.

Разная степень участия сознательных человеческих усилий в различных уровнях единого исторического процесса одновременно касается и различий в оценке случайности, с одной стороны, и творческих возможностей личности, с другой. Задача «освободить историю от великих людей» может обернуться историей без творчества и историей без мысли и свободы. Свободы мысли, свободы воли, то есть возможности *выбора путей.* И на этой стезе полные антиподы во всех других отношениях, Гегель и историки «новой школы» неожиданно сближаются. Историософия Гегеля строится на представлении о движении к свободе как цели исторического процесса. Но ведь уже исконная предначертанность цели снимает вопрос о свободе, и это ясно следует из рассуждений немецкого философа. Не случайно убеждение Гегеля в том, что «мир разумности и самосознательной воли не предоставлен случаю». Для Гегеля дух реализует себя через великих деятелей, для «новой истории» главенствующие в историческом развитии анонимные силы реализуют себя через бессознательные массовые проявления. В обоих случаях историческое действие есть действие, лишенное выбора.

За методологией этой школы просматривается та вековая научная психология, которая строилась на убеждении, что там, где кончается детерминированность, кончается наука. От пресловутого «демона Лапласа» до утверждения Эйнштейна, что «Господь в кости не играет», пролегает стремление избавить мир от случайности или, по крайней мере, вывести ее за пределы науки.

•

Мы уже видели, какой деформации подвергается внетекстовая реальность, превращаясь в текст — источник для историка. Видели мы и то, по каким путям историки пытаются уйти от этой опасности. Другой источник деформации реальности создается уже не под рукой автора документа-источника, а в результате действий его интерпретатора-историка.

История развивается по вектору (стреле) времени. Направление ее определено движением из прошлого в настоящее. Историк же смотрит на изучаемые тексты из настоящего в прошлое. Представлялось, что сущность цепочки событий не меняется оттого, смотрим ли мы на них в направлении стрелы времени или с противоположной точки зрения.

Марк Блок, симметрично озаглавив две главы своей итоговой книги — «Понять настоящее с помощью прошлого» и «Понять прошлое с помощью настоящего»,— как бы подчеркивал тем самым симметричность направления времени для историка. Более того, он считал, что ретроспективный взгляд позволяет историку отличить существенные взгляды от случайных. Сравнивая восстанавливаемое историком прошлое с кинофильмом, М. Блок использует метафору: «В фильме, который он *(историк.— Ю. Л.)* смотрит, целым остался только последний кадр. Чтобы восстановить стершиеся черты остальных кадров, следует сперва раскручивать пленку в направлении, обратном тому, в котором шла съемка». (Б л о к М. Апология истории, или Ремесло историка. М., 1986, с. 29).

Можно было бы сразу заметить, что в этом фильме все кадры, кроме последнего, окажутся полностью предсказуемыми и, следовательно, совершенно излишними. Но дело даже не в этом. Важнее отметить, что искажается сама сущность исторического процесса. История — асимметричный, необратимый процесс. Если пользоваться образом Марка Блока, то это такой странный кинофильм, который, будучи запущен в обратном направлении, не приведет нас к исходному кадру. Здесь корень наших разногласий. По

Блоку — и это естественное следствие ретроспективного взгляда — события прошлого историк должен рассматривать как не только наиболее вероятное, но и *единственно возможное*. Если же исходить из представления о том, что историческое событие — всегда результат осуществления одной из альтернатив и что в истории одни и те же условия еще не означают однозначных последствий, то потребуются иные приемы подхода к материалу. Потребуется и другой навык исторического подхода: реализованные пути предстанут в окружении пучков нереализованных возможностей.

Представим себе кинофильм, демонстрирующий жизнь человека от рождения до старости. Просматривая его ретроспективно, мы скажем: у этого человека всегда была только одна возможность, и он с железной закономерностью кончил тем, чем должен был кончить. Ошибочность такого взгляда станет очевидной при перспективном просмотре кадров: тогда фильм станет рассказом об упущенных возможностях и для глубокого раскрытия сущности жизни потребует ряда параллельных альтернативных съемок. И возможно, что в одном варианте герой погибнет в 16 лет на баррикаде, а в другом — в 60 лет будет писать доносы на соседей в органы госбезопасности.

Французский философ-просветитель Мари Жан Антуан Кондорес, поставленный вне закона, за несколько недель до самоубийства, прячась от якобинского трибунала, работал над книгой об историческом прогрессе, воплотившей весь оптимизм Просвещения. Марк Блок, находившийся в сходном положении,— борец антифашистского подполья, которому расстрел помешал закончить цитируемый труд,— полностью обходит вопрос о личной активности и ответственности как исторических категориях. Это еще одно доказательство того, что идеи имеют устойчивость и тенденцию к саморазвитию. Они консервативнее личного поведения и медленнее изменяются под влиянием обстоятельств.

•

Итак, история представляет собой необратимый (неравновесный) процесс. Для рассмотрения сущности подобных процессов и понимания, что они означают применительно к истории, исключительно важно учесть анализ этих явлений, произведенный в работах И. Пригожина, изучавшего динамические процессы на химическом, физическом и биологическом уровнях. Работы эти имеют глубокий революционизирующий смысл для научного мышления в целом: они вводят случайные явления в круг интересов науки и, более того, раскрывают их функциональное место в общей динамике мира.

Динамические процессы, протекающие в равновесных условиях, совершаются по детерминированным кривым. Однако по мере удаления от энтропийных точек равновесия движение приближается к критическим точкам, в которых предсказуемое течение процессов нарушается. (Пригожин называет их точками бифуркации — от лат. bifurcus — двузубый, раздвоенный — в знак того, что эта точка даст альтернативные продолжения кривой.) В этих точках процесс достигает момента, когда однозначное предсказание будущего становится невозможным. Дальнейшее развитие осуществляется как реализация одной из нескольких равновероятных альтернатив. Можно лишь указать, в одно из каких состояний возможен переход. В этот момент решающую роль может оказать случайность, понимая под случайностью, однако, отнюдь не беспричинность, а лишь явление из другого причинного ряда. «В сильно неравновесных условиях процессы самоорганизации соответствуют такому взаимодействию между случайностью и необходимостью, флуктуациями (от лат. fluctus — бурление, буря; напомним, что Гораций употреблял это слово для обозначения общественных бурь: «O navis, referent in mare to novi fluctus!» — *Ю. Л.*) и детерминистическими законами. Мы считаем, что вблизи бифуркаций основную роль играют флуктуации и случайные элементы, тогда как в интервалах между бифуркациями доминируют детерминистические аспекты». (Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. М., 1986, с. 54).

Таким образом, случайное и закономерное перестают быть несовместимыми понятиями, а предстают как два возможных состояния одного и того же объекта. Двигаясь в детерминированном поле, он (этот объект) предстает точкой в линейном развитии, попадая в флуктуационное пространство,- выступает как континуум потенциальных возможностей со случаем в качестве пускового устройства. Проливая свет на общую теорию динамических процессов, идеи И. Пригожина представ-

ляются весьма плодотворными и применительно к историческому движению. Они легко эксплицируются в связи с фактами мировой истории и ее сложным переплетением спонтанных бессознательных и лично осознанных движений.

Л. Сциллард еще в 1929 году опубликовал работу под декларативным названием: «Об уменьшении энтропии в термодинамической системе при вмешательстве мыслящего существа». Это означает, что в точках бифуркации вступает в действие не только механизм случайности, но и механизм *сознательного выбора,* который становится важнейшим *объективным* элементом исторического процесса. Понимание этого в новом свете представляет необходимость исторической семиотики — анализа того, как представляет себе мир та человеческая единица, которой предстоит сделать выбор. В определенном смысле это близко к тому, что «новая история» именует «менталитетом». Однако результатом исследований в этой области и сопоставление того, что достигнуто русскими исследователями В. Н. Топоровым, Б. А. Успенским, Вяч. Вс. Ивановым, А. А. Зализняком, А. М. Пятигорским, Е. В. Падучевой, М. И. Лекомцевой и многими другими в реконструкции различных этнокультурных типов сознания, убеждает в том, что именно историческая семиотика культуры является наиболее перспективным путем в данном направлении.

•

При рассмотрении исторического процесса в направлении стрелы времени точки бифуркации оказываются историческими моментами, когда напряжение противоречивых структурных полюсов достигает момента высшего напряжения и вся система выходит из равновесия. В эти моменты поведение отдельных людей, так и масс перестает быть автоматически предсказуемым, детерминация отступает на второй план. Историческое движение следует в эти моменты мыслить не как траекторию, а в виде континуума, потенциально способного разрешиться рядом вариантов. Эти узлы с пониженной предсказуемостью являются моментами революций или резких исторических сдвигов. Выбор того пути, который действительно реализуется, зависит от комплекса случайных обстоятельств, но еще в большей мере от самосознания *актантов.* Не случайно в такие моменты слово, речь, пропаганда обретают особенно важное *историческое* значение. При этом если *до* того, как выбор был сделан, существовала ситуация неопределенности, то после его осуществления складывается принципиально новая ситуация, для которой сделанный выбор был уже необходим, ситуация, которая для дальнейшего движения выступает как данность. Случайный *до* реализации, он становится детерминированным после. *Ретроспективность усиливает детерминированность.* Для дальнейшего движения выбор — первое звено новой закономерности.

Рассмотрим поведение отдельного человека. Как правило, оно реализуется по некоторым стереотипам (традиции, законы, этика и проч.), определяющим «нормальное», предсказуемое течение его поступков. Однако количество стереотипов, их набор в данном социуме значительно шире, чем то, что реализует отдельная личность. Некоторые из имеющихся возможностей принципиально отвергаются, другие оказываются менее предпочтительными, третьи рассматриваются как допустимые варианты. В момент, когда историческое, социальное, психологическое напряжение достигает той высокой точки накала, когда для человека резко сдвигается его картина мира (как правило, в условиях высокого эмоционального напряжения), человек может изменить стереотип, как бы перескочить на другую орбиту поведения, совершенно непредсказуемую для него в «нормальных» условиях. Разумеется, «непредсказуемую» для данного персонажа, но вполне предсказуемую в другой связи. Например, он может усваивать нормы поведения театрального героя, «римской личности», «исторического лица». Для историков, представлявших себе, что человек, как персонаж трагедии классицизма, всегда действует, сохраняя «единство характера», естественно было представить себе санкюлота таким, каким его изобразил Ч. Диккенс в «Повести о двух городах». Тем большей неожиданностью было обнаружение, что и люди, штурмовавшие Бастилию, и участники сентябрьских убийств были в массе добропорядочные буржуа среднего достатка и отцы семейств.

Конечно, если мы рассмотрим в такой момент поведение толпы, то мы обнаружим определенную повторяемость в том, как многие единицы людей изменили свое поведение, выбрав в иных условиях

совершенно для них непредсказуемую «орбиту». Предсказуемое в средних числах для «толпы» оказывается непредсказуемым для отдельной личности.

Отсюда можно было бы сделать вывод о том, что индивидуальные явления характеризуются понижением непредсказуемости и этим отличаются от массовых. Однако такое предположение, кажется, было бы преждевременным. И чисто эмпирически историк знает о том, как часто поведение толпы оказывается не более предсказуемым, чем реакция отдельной личности. Значительно больший интерес для данного случая представляет соображение И. Пригожина и И. Стенгерс о том, что вблизи точек бифуркации система имеет тенденцию переходить на режим индивидуального поведения. Чем ближе к норме, тем предсказуемее поведение системы.

Однако в этом вопросе есть еще одна сторона: там, где можно предсказать следующее звено событий, можно утверждать, что акта выбора из равновозможных не было. Но сознание — всегда выбор. Таким образом, исключив выбор (непредсказуемость, осознаваемую внешним наблюдателем как случайность), мы исключаем сознание из исторического процесса. И исторические закономерности тем и отличаются от всех других, что понять их, исключив сознательную деятельность людей, в том числе и семиотическую, нельзя.

В этом отношении особенно показательно творческое мышление. Творческое сознание есть акт возникновения непредсказуемого по автоматическим алгоритмам текста. Однако низкая вероятность появления, например, «байроновского романтизма» без Байрона определяет ситуацию лишь до момента его возникновения. Более того, в сфере культуры чем неожиданнее тот или иной феномен, тем сильнее его влияние на культурную ситуацию *после* того, как он реализовался. «Невероятный» текст становится реальностью, и последующее развитие исходит уже из него как из факта. Неожиданность стирается, оригинальность гения превращается в рутину подражателей, за Байроном следуют байронисты, за Бремелем — щеголи всей Европы.

При ретроспективном чтении снимается драматическая дискретность этого процесса, и Байрон предстает как «первый байронист», последователь своих последователей или, как это обычно именуется в историко-культурных исследованиях, «предшественник».

•

Фридрих Шлегель в своих «Фрагментах» поместил изречение: «Историк — это пророк, обращенный к прошлому». Это остроумное замечание даст нам повод отметить различие между позицией предсказывающего будущее гадателя и «предсказывающего» прошлое историка. Никакой гадатель или предсказатель не называет будущее однозначно как нечто неизбежное и единственное возможное: предсказание или строится по принципу двуступенчатой условности (типа: «если сделаешь то-то, то произойдет то-то»), или формулируется нарочито неопределенно, так, что требует дополнительных толкований. Во всяком случае, предсказание всегда сохраняет запас неопределенности, неисчерпанность выбора между некоторыми альтернативами.

Историк, «предсказывающий назад», отличается от гадателя тем, что «снимает» неопределенность: то, что не произошло de fakto, для него и не могло произойти. Исторический процесс теряет свою неопределенность, то есть перестает быть информативным.

Таким образом, мы можем заключить, что необходимость опираться на тексты ставит историка перед неизбежностью двойного искажения. С одной стороны, синтагматическая направленность текста трансформирует событие, превращая его в нарративную структуру, а, с другой, противоположная направленность взгляда историка также искажает описываемый объект.

Подготовка текста и публикация
Д. Кузовкина

Ирина Рубанова

Похвальное слово Роттердаму

Эмблема Роттердамского кинофестиваля — тигр. На десятисекундной заставке, предваряющей показ каждого фильма, тигр крутит головой и ужасно рычит. Откуда бы в промозглом январском городе, на берегу холодного моря взяться грозе джунглей и кого эта гроза так жутко пугает? Разгадка лежит на поверхности. Ну, конечно же, этот тигр — не плотоядный хищник, а кинематографический... дуэлянт. Его противник по поединку — царь зверей с эмблемы «Метро-Голдвин-Майер», рыком которого начинаются тысячи фильмов. Тигр Роттердама стращает льва Голливуда. Шутливая кинематографическая перебранка простодушна по форме, но довольно серьезна по содержанию.

Этот фестиваль интересуется только некоммерческим кино. Его он понимает многообразно и с завидным чутьем и исключительной ориентированностью выискивает во всех частях света. И вот первая особая примета: фестиваль в Роттердаме (Film Festival Rotterdam — таково официальное наименование смотра) — единственная «киноплощадка», где нет доминации американских фильмов. Американские фильмы есть, а их преобладания — ни количественного, ни качественного — нет. Здесь принципиально не существует деления на великие кинодержавы и страны-новички в киноделе. Более того: в Роттердаме вообще отказываются громоздить какие бы то ни было иерархии. Тут нет официальной программы, нет и программ-сопровождений. Тут вообще нет конкурса, и, надо думать, от него отказались не по организационным причинам, а по причинам идейным. Призы, так сказать, людьми даются, а люди могут обмануться, примеров чему не перечислить. Но и это не главное. Бесконкурсный фестиваль вообще, а Роттердам как его идеальный образец, выгодно отличается от тех, где раздают награды и где вокруг них обязательно кипят страсти. Высота такого фестиваля в том, что он предлагает относиться к искусству как к искусству, а оно, как известно, живо не соревновательностью, не конкуренцией, но как раз наоборот — способностью к сопоставлению, сопряжению, объединению в некое условное единство при разнообразии, неповторимости, явном или скрытом опровержении того, что рядом. Потому-то любой набор критериев для сквозной оценки уязвим и может быть оспорен. Так бесконкурсность осознается концепцией и даже философией фестивального движения.

Здесь к месту вспомнить, что в 1993 году Роттердам собирал кинематографистов и любителей кино в двадцать второй раз. То есть он возник в ту пору, когда флагманы — Канн, Венеция, да и Москва с Карловыми Варами — начали круто обменивать эстетические подходы на политические, коммерческие и прочие другие. В ответ на эту смену курса в Европе возник ряд фестивалей нового кино, что

необязательно означало кино молодых. Скажем, в Турине заядлые киноклубники Марко Мюллер, Альберто Барбера и Роберто Турильятто устраивали конкурс первых и вторых фильмов и параллельно давали огромные национальные ретроспективы. А для человека по имени Хуберт Баллс, положившего первый камень в основание Роттердамского фестиваля, целью было не открывание имен и регионов, а узнавание и предъявление самих сущностных ценностей искусства. При этом речь шла не только о поисках нового языка (что для нас и сейчас первейший показатель новизны), но и о вхождении в еще не узнанные тематические пространства либо о предъявлении неожиданных поворотов известных мотивов, жанров, поэтик.

Съехавшимся на один из первых «Роттердамов» предложили назвать имена режиссеров будущего, что и было проделано. (Как помним, в списке предтеч — Тарковский, Параджанов, Иоселиани.) Этот факт известен и даже памятен кинематографическому миру, но, как кажется, недостаточно оценен. Анкеты с вопросами о лучших фильмах и творцах обычно касаются прошлого и служат перепроверке критериев. Не на этих страницах говорить о том, что жизнь искусства во времени прихотлива и загадочна. В Роттердаме же попробовали угадать, что из настоящего станет опорой будущего. И ведь многое угадали! Бог с нашими корифеями. Они и тогда уже были ярким явлением. Запад не видел их картин, мы-то видели. Но поляк Кшиштоф Кесьлёвский, например, в ту пору пребывал, что называется, в пеленках новорожденного документалиста, а нынче, под конец века на глазах вырастает в первого европейского режиссера.

Видимо, он был большой спорщик, этот Баллс.

Известно, что крупные фестивали предпочитают разворачиваться на шикарных курортах и в теплое время года. Баллс выбрал зиму, и хотя облюбованный им Роттердам тоже «приморская местность», но курорт здесь может привидеться только расстроенному воображению. У этого деловитого, насупленного и безликого города есть только две достопримечательности, каждая из которых категорически перечеркивает символический смысл другой. Первая достопримечательность — фигура местного жителя по имени Эразм, сочинившего «Похвальное слово мудрости». Вторая — шедевр неоэкспрессионизма — монумент «Разрушенному городу» нашего соотечественника Осипа Цадкина.

Словом, все — география, климат, календарь, история давняя и относительно свежая — не располагает к празднику как его понимают, допустим, в Канне и тем более в Москве. В Роттердам не зовут актеров и уж тем паче «звезд». Тут не ждут также операторов, сценаристов, художников, композиторов, не собирают большую прессу. Это фестиваль режиссеров и тех из критиков, кого интересует кино в движении и кому есть что сказать на эту тему на дискуссиях и пресс-конференциях.

Разумеется, случается, что здесь оказывается кто-нибудь из артистов — участников фестивальных лент. Последний раз, например, здесь были юная француженка Романа Боринже и прелестная китаянка Гон Ли. Первая играет в «Диких ночах», вторая — незабываемая исполнительница заглавной роли в фильме «История Кю Цзю» (или «Кю-цзю идет в суд», как предлагает Петр Шепотинник), удостоенном в прошлом году Золотого Льва св. Марка в Венеции.

Однако же вот что интересно. Обе артистки воспринимались на фестивале как участницами значительных фильмов, так и подругами авторов-режиссеров. Второе едва не в большей степени. Боринже представляла «Дикие ночи» вместо угасавшего в те дни Сирила Коллара, Гон Ли помогала Чжану Имоу показывать свою работу.

Между тем абсолютным героем фестиваля, его суперзвездой был американец Харви Кейтель, представший в двух картинах — широко идущем в Америке и Европе «Плохом лейтенанте» Абеля Феррары (в неанглоязычных странах фильм почему-то демонстрируется под оригинальным, непереведенным названием «Bad Leutenant») и «Загоне для собак» Квентина Тарантино. Кейтель, которого мы знаем по двум актерски полярным ролям — Бухарина в «Дорогом Горбачеве» Карло Лидзани и Понтия Пилата в «Дознании» Дамиано Дамиани, сегодня уверенно встраивается в недлинный ряд корифеев мирового исполнительства. Его захватывающая работа в «Уроках музыки» («Фортепиано»), нынешнем пальмарэн'е Канн, безоговорочно удостоверяет его перемещение. Не было здесь и сенсации последнего сезона — артиста Джея Девидсона, неописуемо сыгравшего в замечательном

фильме «Возмутительная игра» Нила Джордана.

Таков закон Роттердама.

По этим параметрам и по другим, не названным за ограниченностью места, можно бы припечатать фестивалю клеймо элитарности, герметизма, собрания избранных. Так во всяком случае до поры до времени он третировался у нас, в стране повального эгалитэ. Но основатель Роттердамского фестиваля, верные его заветам Марко Мюллер, заступивший на директорский пост после смерти Баллса, и нынешний руководитель Эмиль Феллоу располагали и располагают аргументами, способными оспорить сей вердикт.

Один из них, самый безоговорочный,— это постоянно, год от года увеличивающееся количество залов, вовлеченных в орбиту фестиваля. Отчего-то голландским прокатчикам выгодно показывать некассовое кино. Невероятный штрих последнего фестиваля: он окупил себя не менее чем на две трети вложенных в него средств (основные деньги дают государство и город, спонсорские добавки ценны, но не определяющи). Это при том, что траты у организаторов огромные. Попробуйте представить себе, во что может обойтись проживание восьмисот иностранных гостей в четырех- и пятизвездных гостиницах, оплата авиабилетов для большинства из них, отбор, привоз, обработка (перевод, субтитрирование) и отправка владельцам более двухсот фильмов, аренда залов для творческих встреч и прочая, и прочая, и бюджет последнего Московского кинофестиваля покажется вам сметой расходов на проведение детсадовской елки где-нибудь в Свиблово или Новопеределкино.

Описание принципов и устройства Роттердамского фестиваля, конечно же, дано здесь с умыслом. Оно адресовано не в последнюю очередь нашим р-р-реформаторам, которые любое преобразование или просто обновление пытаются осуществить двумя способами: а) поменять имеющееся руководство на себя, любимых и б) без затей перенести на родной подзол западные — обязательно блестящие, непременно эффектные, ну, очень зрелищные образцы с употреблением кино как повода для того, что одни романтично называют праздником, другие жаргонно тусовкой, третьи с тонкой интеллектуальной иронией вождением хороводов за сельской околицей.

Сосредоточенность на кино и только на кино — неафишируемое кредо тех, кто делает голландский фестиваль. А земляки Эразма Роттердамского показывают, что смотрение неординарного кино — само по себе может быть праздником, регулярная же возможность такого смотрения успела превратиться в достопримечательность города, где творил великий мудрец. В третью его главную достопримечательность.

Нелли Морозова

А судьи — кто?

Худсовет в действии

Сценарии в ту пору проходили не девять, а двенадцать — четырнадцать кругов административного «ада», прежде чем быть утвержденными к производству.

Сначала на студии: редактор, редакторский совет в сценарном отделе, начальник сценарного отдела, худсовет студии, директор студии. В каждой инстанции свои поправки, после выполнения которых заход начинался «по новой», иногда по нескольку раз; потом в министерстве, примерно в том же порядке с добавлением начальника Главка, зам. министра по сценарным вопросам и министра. Последнее решающее слово делилось между министром и художественным советом министерства.

«Худсовет» — это слово повергало в ужас авторов, режиссеров, чиновников от кинематографа и самого министра. Худсовет был создан в 1947 году после постановления ЦК, разгромившего фильм режиссера Л. Лукова «Большая жизнь» за злостные искажения советской действительности — а именно показ ручного труда шахтеров, хотя он и вправду был повсеместно ручным.

Худсовет был призван пресекать в корне такие очевидные враждебные идеологические вылазки, отслеживать даже еще *до* зарождения всякую «чуждую» мысль и всякие неосознанные стремления потенциально преступных или склонных, как малые дети, к опасным играм «творцов».

Худсовет поэтому был подобран из политически зрелых, идеологически зорких деятелей партии и культуры.

К сожалению, не помню его полного состава. Помню С. Данилова, главного редактора «Правды»; Л. Ф. Ильичева — «того самого», главного редактора «Известий», а вскоре и «Правды»; Н. Михайлова, секретаря ЦК комсомола; Д. Заславского, маститого фельетониста-«правдиста», еще Лениным названного «политической проституткой». Из писателей удостоились идейного доверия Л. Леонов, А. Сурков, И. Эренбург, А. Барто, М. Прилежаева. Из кинематографистов были Сергей Герасимов и Михаил Ромм, оба подозреваемые в лицеприятии.

Судьба каждого сценария и фильма зависела от этого верховного судилища.

Министерство помещалось в бывшем особняке миллионера Лианозова. Худсовет заседал в парадном зале. Стол, покрытый зеленым сукном, образовывал букву «Т». Во главе восседал председатель Ильичев, члены совета — друг против друга. За отдельным столом слева от Ильичева — министр Большаков. Это была продуманная позиция: не рядом с Ильичевым, а отдельно, как бы не ставя точки над «i» в иерархии власти. Справа — столик стенографисток.

У стены на диване и нескольких стульях лицом ко всей длине зала и судилищу жались редактура и авторы, сценаристы и режиссеры, лица которых были белее мраморных ступеней, ведущих в зал.

Нередко дело кончалось обмороками и нашатырным спиртом в тесной редакторской каморке или в малом кабинете Большакова, если автор был именитый. А иногда и домашним инфарктом.

Большаков ненавидел Ильичева. Министру как-никак надо было «выдавать» кинопродукцию. Задача же Ильичева сводилась к тому, чтобы не брать на себя ответственности, не разрешать сценарий к производству, а фильм не признавать готовым.

Ибо только один человек в стране волен был определять идеологическую стерильность любого произведения искусства. А весь марксистски подкованный худсовет мог оказаться политически близоруким и провалиться в тартарары вместе со своим председателем.

Я думаю, другого такого мастера не сказать ни «да» ни «нет», как Ильичев,—

Нелли Александровна Морозова — сценарист, с 1947 по 1954 год работала редактором в сценарном отделе Министерства кинематографии СССР.

сыскать невозможно. Большаков багровел, запинался (ему труднее, чем обычно, становилось выговорить слово «кинематографический» — получалось скорее «кинематогрический»), на нервной почве закрывался один его глаз. А Ильичеву никогда не изменяло велеречивое спокойствие.

Забавно было бы наблюдать эту борьбу: желание Большакова добиться ясного ответа и ловкое ускользание Ильичева,— если б не присутствие авторов. Что им делать с этим ошельмованным сценарием, как собрать его осмеянные, растоптанные клочки; что делать с этим фильмом — результатом двух-трехлетнего труда съемочной группы,— лихо изрубленным заплечных дел мастерами?

Расправа грозила каждому фильму, если только он не был сделан по рецепту «Кубанских казаков» или «Донецких шахтеров»[1]. Самые робки попытки жизненного правдоподобия на экране вызывали пытки в зале заседаний худсовета. Пытки унижением достоинства, уничтожением дела рук человеческих, страхом политических обвинений.

Спрашивается — стоило ли вообще заниматься кино в те годы, платя такую цену? Но были и такие, которые не боялись худсовета. Тот же Пырьев, породивший в «Кубанских казаках» пасторальную идиллию, Чиаурели, бессовестно фальсифицировавший историю в «Клятве», а в «Падении Берлина»[2] доведший культ личности до апофеоза. И худсовет прекрасно сознавал (он как бы на одно лицо, словопрения — только видимость расчлененности), что такие орешки ему не по зубам.

А вот Довженко при своем ярлыке «большого мастера» боялся худсовета. Потому что он *искренне* служил своим талантом искусству, он *верил*. Снимая фильмы о Мичурине или Каховском море, он, сам того не ведая, искал глубину — в плоскости, величие — в преступности и нет-нет впадал в опасную символику. Раза два после худсовета он тяжело заболевал.

За исключением двух упомянутых сталинских фаворитов, все кинематографисты: одаренные ли, бесталанные ли, искренне верящие или старающиеся себя уверить; те, кто хотел сказать толику правды, не нарушая слишком заметно «правил игры», или цинично урывающие от сладкого пирога,— все они оказывались подследственными, если не подсудимыми, во время заседаний худсовета.

В редакторских кабинках, куда сползались виновные (поскольку кино — «искусство коллективное», то и вина была групповой), царило часто смятенное молчание, нарушаемое робкими репликами: «Что поделать!», «Ну нельзя же так, держитесь!», «Утро вечера мудренее...»

Примечательно, что никто из редакторов не мог оспаривать мнение худсовета. Редактор имел право только присоединиться к нему и тем самым стать на сторону обвинения. Иногда, впрочем, такой ход становился дипломатическим: не заострять внимание на опасном моменте, а потом «втихую» о нем «забыть». Со временем были разработаны тонкие оттенки такой дипломатической игры. Но если авторы пытались возражать — это воспринималось судилищем как верх неприличия. И такие бедолаги сами вколачивали гвозди в крышку своего гроба. «Приличный» автор должен был во всем согласиться с высоким мнением и проникновенно поблагодарить за ценные указания. У такого был шанс выжить.

Большаков, не получив четкой формулировки приговора и вразумительных инструкций для исправления сценария или фильма, свирепел и вроде бы даже становился на сторону авторов. Но иногда ярость его была слепой, и он обрушивал на их понурые головы еще и свой гнев.

А иногда, выслушав все словопрения и туманное резюме, он вдруг заявлял, что... **не согласен**. И вопреки всему туману он — **за**.

Тогда Ильичев мгновенно соглашался.

Он понимал, что Большаков пришел на заседание, зная волю *наверху*, но со злорадством давал развернуться спектаклю до конца. Однако министр напрасно надеялся насладиться смущением председателя худсовета.

В своем злорадстве Большаков был

---

[1] В фильме Л. Лукова, который из кожи лез, чтобы доказать, что он «раскаялся» в ошибках «Большой жизни», шахтеры на этот раз орудовали современной техникой, щедро показанной крупным планом. То-то она вызывала удивление самих шахтеров, которые и не подозревали, что можно так облегчить их труд. Зато большинство советских зрителей могло испытывать «законную» гордость при виде механизации на наших шахтах.

[2] Оба сценария для последних двух фильмов написаны П. Павленко. Про Чиаурели говорили, что он был еще и «личным шутом» Сталина на его оргиях.

человечен и потому уязвим. А Ильичев с его изворотливым цинизмом напоминал опасное пресмыкающееся, наделенное непробиваемым панцирем и хвостом, способным наносить внезапные беспощадные удары. Позднее, в хрущевские времена, в борьбе с оживающей интеллигенцией он вполне оправдал это впечатление.

Эренбурга я видела на заседании один-единственный раз. Он был раздражен и уклонился от обсуждения, дав понять, что его мысли заняты предстоящим отъездом в Стокгольм на Совет Мира и что это повесомее худсовета.

Суркова прозвали «сладкогласым змием». Похвалив и обнадежив (и тем не раздражив Большакова), он вдруг делал словесный пируэт и вселял сомнения. Его похвал боялись.

Заславский обычно обрушивал правдинскую дубинку. Но помнится знаменательный случай, оправдавший ленинский ярлык. Обсуждался сценарий приключенческого фильма, который Заславскому очень понравился. Наверное, тут сыграло роль то, что тогда у нас детективов вообще не было по причине, о которой я скажу ниже. Злобный старик проявил необъяснимую слабость и даже поведал высокому собранию о внуках, которые слушали сценарий, «открыв рты и глазенки». Он задал тон обсуждению, даже притупив бдительность Ильичева. Глазенки внуков счастливо решили судьбу сценария, который был запущен в производство.

И вдруг — внеочередное заседание, ЧП, переобсуждение сценария. Мрачный Ильичев сообщил, что вверенный ему худсовет проявил политическую близорукость — да что там! — почти преступную потерю бдительности.

Вот объяснение, которое мы, редакторы, прекрасно знали, и до этого, посмеиваясь про себя, как внуки фельетониста помогли «проскочить» сценарию. Каждому понятно, что детективный или приключенческий сюжет предполагает наличие острой борьбы. Врагов, то есть шпионов и диверсантов, у советской страны хоть отбавляй. В этом сценарии тоже действовали враги — англо-американские шпионы под видом археологов. Они хитроумно проникли на советскую территорию где-то в Средней Азии. Но разве вражеские шпионы могут быть умнее советских пограничников и контрразведчиков? Здесь-то собака и зарыта. Даже во время войны эта «собака» не позволяла показывать на экране умных немцев. Сколько кинолент «погорело» из-за этих «умных врагов»! Они обязательно должны быть глупее советских людей. Но если они глупы, то их замыслы должны быть сразу же разгаданы! И тогда не получается сюжета. А если умный враг, то... Вот эту сказочку про белого бычка не знали внуки Заславского и так подвели дедушку и весь худсовет при Министерстве кинематографии СССР!

Но дедушка не растерялся. Он разругал сценарий с нужных позиций. И когда стреляный волк Ильичев, на этот раз злой от собственной промашки, спросил — как же так, ведь на прошлом заседании он, Заславский, говорил совершенно обратное,— славный правдист произнес фразу, вошедшую в «анналы»: «Я прочитал сценарий другими глазами. Не глазами внуков, а своими собственными!»

Леонид Леонов, с одной стороны, был enfant terrible, с другой — глубокий художник. На обсуждениях он произносил длинные, выматывающие душу и совершенно непонятные речи. Из них выскакивали вроде даже «крамольные» фразы, но всем было ясно, что их произносит enfant terrible, который сидит в каждом большом художнике; а художник топит «крамолу» в немыслимой глубине или заносит в такие выси, что никто не может сказать, что он имеет в виду. Леонов говорил что-то умное и сложное, но — что? У всех членов худсовета был глубокомысленно-одураченный вид. Однако это не было так невинно, как могло показаться.

Помню, обсуждался сценарий, который я «вела» как редактор министерства,— «На пороге юности», повествовавший о жизни Суворовского училища по всем правилам «педагогической поэмы». Автор хорошо знал материал, и в сценарии нет-нет да возникали живые страницы.

На обсуждении все клонилось к малой потере крови. Пока не выступил Леонов. Во время его длинной речи мне прислал записку мой непосредственный шеф — начальник сценарного отдела — И. Чекин:

Некоторые размышления по поводу...

На пороге юности — Леонов
Малость спотыкнулся, заблудил,
И без уважительных резонов
Все, что было ясно,— *затемнил.*

Если принимаем мы Щербины[3]
Деловой практический совет,
То тогда задуманной картины
Ни о школе, ни о юных — нет!
К какой же мы стремимся цели? —
Скажите мне скорей, о Нелли!

Агния Барто на заседаниях не снимала шляпки и говорила что-нибудь дамское — о детском.

Писательница Прилежаева и деятель просвещения Дубровина воплощали ханжескую, убивающую скукой педагогику. Сценарии на детские темы должны были отвечать всем канонам казенного воспитания. Школьники не могли совершать отрицательных поступков, ибо каким дурным примером это будет для юного советского зрителя? И «куда же смотрели» октябрятская, пионерская, комсомольская организации, не говоря уж о коллективе педагогов?

Каждое живое слово, объявленное жаргонным, вытравлялось из речи персонажей. Никто из детей не мог обозвать другого «дураком» или «балдой» или крикнуть: «Эй, ты!» Это значило прививать невоспитанность — о, неведение членов худсовета! — детям, растущим в коммуналках под сплошной мат.

Роль прокурора, бьющего ортодоксальными формулировками, взял на себя Н. Михайлов — секретарь ЦК комсомола (министр культуры в хрущевские времена).

Однако даже прошедший через судилище и понравившийся министру фильм еще не мог считаться принятым. Эти обстоятельства подавали надежду, но могли ровно ничего не значить или обрушиться бедой.

Условно принятый фильм поступал на двух пленках (изобразительной и звуковой — чтобы еще можно было вносить поправки) в особый сектор, к Лидии Георгиевне Галамеевой.

Эта невысокая, пышноватая блондинка была верным цербером Большакова. Ни один режиссер, даже из самых именитых — скажем, М. Ромм — не мог вымолить у нее свой фильм, хотя бы для одного просмотра. Модно нарисованный рот Лидии Георгиевны изрыгал отборный мат по самому ничтожному поводу. Ее хамство не знало предела. Боялись ее, как огня, и прозвали Фурией.

[3] Ю. Щербина — литературный критик, член худсовета.

Вещий глаз министра

После поглощения картины особым сектором съемочная группа ждала настоящего решения своей судьбы. Большаков должен был показать ее *наверху*, то есть Самому — Хозяину. Когда он это сделает — никто не знал. Режиссер приходил каждый день в министерство в надежде считать с лиц чиновников, уловить слух: легла его картина «на полку» или еще увидит свет.

Мотивы поведения Большакова, его расчеты были неведомы. Скорее всего он выжидал подходящей ситуации, настроения Хозяина. Если *наверху,* скажем, шла грозовая полоса, дураку было ясно, что нечего и соваться под руку с какими-то фильмами. Большаков имел возможность быть осведомленным, так как ведал кинозрелищами при дворе. В его руках был весь фильмофонд с заграничными фильмами, а «корифей всех наук и лучший ценитель искусств» был подвержен соблазну века — любил все-таки самое массовое...

Отпуска Сталина и Большакова всегда совпадали, и где-нибудь в Сочи, особенно угодив Хозяину заграничным зрелищем, Большаков находил подходящий момент, и отечественный фильм, ждавший полгода, самолетом доставлялся в просмотровый зал сталинской дачи.

Но чаще всего участь фильма решалась на ночном просмотре в Кремле. Абсолютно каждый фильм просматривался Хозяином. Не обязательно до конца, приговор мог быть вынесен на середине.

Министр прибывал на работу к 12 часам дня. По верному признаку — закрыт или открыт его глаз — угадывалось, с какими вестями он приехал. Закрыт — значило: какой-то фильм «лег на полку» или даны серьезные поправки. «Закрыт!», «Глаз закрыт!» — неслось по министерству, и ответственное учреждение начинало лихорадить сверху донизу, до последнего курьера. Секретарши по дружбе звонили режиссерам и шептали в трубки: «Приехал с закрытым!» Те мчались в министерство, каждый в трепете — не с ним ли беда?

Если глаз оказывался открытым — день обещал относительное спокойствие или даже добрые известия.

Жутко представить, что за жизнь была у Большакова. Чем он рисковал пред лицом всесильного гнева. Какого страха и унижений натерпелся!

В его правление в кинематографе произошли две катастрофы. Одна после постановления ЦК о «Большой жизни», когда со страху были «зарезаны» или перекраивались многие ленты. Другая — когда вдруг, по необъяснимым причинам, «гению всех времен и народов» в его корифейную голову занесло мысль, что выпускать надо не много фильмов, а наоборот — мало! Не пятнадцать, а пять... но лучших. Зачем средние фильмы? Нужны сразу гениальные! Пять! Остальные — уже находящиеся в производстве — закрыть...

То утро было как после землетрясения — начальство узнало о катастрофе ночью. Работники студий наводнили министерство. Вахтеры не спрашивали пропусков. Обмороки, рыдания взрослых мужчин. Машина «скорой помощи» у подъезда. Инфаркты — кажется, у Довженко и Арнштама.

Львиная часть среднего состава профессиональных работников — так называемые «вторые» режиссеры, операторы, художники, директора картин — не говоря уж о сценаристах (попробуй попади в «гениальную» пятерку!) — оставались без работы, на улице.

Чиновники, поднаторевшие в объяснении необъяснимого, тоже растерялись, и в них проснулось что-то человеческое. Зашевелив мозгами, они проявили «негласную инициативу»: обходили штатное расписание, дробили ставки, посылали на периферийные бездействующие студии лучших из «вторых», а мелкота из «первых» становилась «вторыми».

Так был, хотя бы отчасти, сохранен кинематограф, но уже для «эпохи Ренессанса».

И что поразительно? Позднее, когда Иван Григорьевич Большаков возглавлял «Внешкнигу»,— при встрече на улице он бросался в объятия любому редактору, которому ранее был вельможно недоступен, с восклицаниями» «А помните?..» Годы руководства кино оказались счастливейшими в его жизни. В силу причастности к «искусству»? Или в силу возможности священно трепетать перед Самим?

Моих рук дело

Хочешь — не хочешь, предстоит рассказать о своем личном малопочтенном опыте работы с иностранными фильмами. Собственно, эту работу можно было бы назвать чистым разбоем.

Сначала это был поток «трофейных» фильмов. Его направили на студию имени Горького для субтитрирования, а главным образом для перекраивания под «нашу» идеологию. Меня, как всего лишь «старшего» редактора, приспособили к этой, казалось бы, второстепенной продукции, в которой потом были открыты такие опасные подводные рифы, что работа в этой области стала подобна хождению по канату не только для меня, но и для высокого начальства.

Трофейной могла быть объявлена любая лента, по тому или иному случаю попавшая в фильмофонд. Для этого достаточно было заявить в предваряющей надписи: «Этот фильм взят в качестве трофея во время войны с немецко-фашистскими захватчиками». Дальше взятки — гладки.

Таким образом на советский экран вышло много фильмов из «золотого века» Голливуда.

Все эти иностранные фильмы, уже прошедшие по экранам мира, подвергались беспардонным изменениям. Целью которых было избегнуть «политических ошибок» или «чуждой» идеологии.

Забавно, что в этом потоке оказались даже картины, снятые в гитлеровской Германии, а они-то — особенно с участием Марики Рёкк — почти не нуждались в изменениях.

За «политические ошибки» в иностранном фильме режиссер дубляжа (вскоре стали дублировать, а не только субтитрировать) и все иже с ним несли такую же ответственность, как за свои собственные. Самым простым способом сделать фильм идейно «нашим» было вкладывать в уста героев обратный смысл — нужды нет, что он вопиюще не совпадал с изображением. Особой нужды соблюдать излишний политес не было и при субтитрировании: титры вещали одно, а герои на экране говорили другое, но говорили-то на иностранном языке! Ну а сколько русских знают иностранные языки? А если какая-то горстка и знает, то кто посмеет пикнуть?

Когда же «враждебная идеология» вопреки усилиям напуганных ею до полусмерти режиссеров продолжала лезть то тут, то там с экрана, хватались за якорь спасения — вступительную надпись. В ней подробно излагалось, какие пороки «капиталистических джунглей» и какие

«происки империализма» *должен был бы* разоблачить фильм (что ни имело ни малейшего отношения к его содержанию), и несколько абзацев либо с мягким укором создателям фильма в «классовой ограниченности», либо прямая ругань по их адресу за хитроумное нежелание обличать язвы порочного общества. Дальше зрителю предлагалось посмотреть, с каким отвратительным лицемерием фильм их «скрывает».

Я как редактор министерства редактировала надписи, составленные редакторами студии. По легкомыслию мне тогда казалось, что чем идиотичнее надпись, чем меньше она подтверждала изображение, тем лучше.

И дружный издевательский взрыв хохота в зрительном зале (любопытно, что в темноте люди и тогда позволяли себе хохот), сопровождавший вступительные надписи, служил мне слабым утешением.

Но каким извращенным было это утешение!

Стоило поглубже задуматься и представить себе миллионы оболваненных голов: и даже не так в столице — здесь всегда найдется десяток умников в зале,— а в глухомани, где эти надписи западали в головы, укладываясь в заготовленные газетными штампами пазы.

Инстинкт самосохранения особенно в молодости не дает человеку додумывать до конца тяжелые вещи. А если бы я тогда и додумала? Что бы сделала? Ушла с работы? Никто бы и не отпустил, вылетали только по воле начальства. Да и как остаться без куска хлеба, без возможности прокормить ребенка, без крова над головой — при драконовском режиме службы и прописки? При репрессированном отце? Угроза лагеря, которая незримо нависала над каждым, стала бы реально зримой. Я не оправдываюсь (это горькие страницы памяти), я пытаюсь понять...

И опять, может быть, по той же человеческой слабости утешением мне служит то, что я могу правдиво рассказать обо всем этом.

Возвращаюсь к делу редакторских рук моих.

Неодолимый янки

Конечно, самым верным и действенным орудием в борьбе с «ненашими» идеями чужеземных фильмов был монтаж. О, с ним можно было творить чудеса!

Самые невинные, оскорбляющие целомудрие советского зрителя эпизоды и отдельные кадры выстригались ножницами. Как-то режиссеры в шутку преподнесли мне пленку, склеенную из таких запретных «лакомых» кусочков. Нынешние зрители вообще ничего не поняли бы: ножки танцовщицы, взметнувшиеся из балетной пачки, затяжной поцелуй, красавица в прозрачном одеянии. Где криминал? А тогда начальство, с непривычки облизываясь на эти кадры, решительно распоряжалось: «Вырезать!»

Еще бóльшие возможности открывал перемонтаж. Он позволял все поставить с ног на голову и на белое сказать — черное. Когда дело касалось немецких мелодрам, меня это мало трогало. Любые кройка и шитье приводили к вульгарной дешевке из-за безвкусицы материала.

Но я хорошо помню, как тошнехонько мне было, когда перекраивали прекрасную американскую комедию, любимую мной с институтских лет — «Мистер Дидс переезжает в город» с Гарри Купером в главной роли. Сюжет этой комедии повествует о том, как простодушный до крайности провинциал попадает в большой город с абсурдными, на его взгляд, законами и бешеным ритмом жизни. И как его здравый смысл и добросердечие побеждают зло, равнодушие и цинизм, а сам мистер Дидс, устыдив горожан, возвращается в свое захолустье. А в конце — хэппи энд: «поцелуй в диафрагму» столичной журналистки, тоже оценившей прелесть провинции. Восторженные крики земляков сопровождают простака-триумфатора.

Как! — в «мире желтого дьявола» можно победить зло?! Что за вредоносная, прямо-таки преступная идеализация «их нравов»? Подать сюда авторов на расправу! Ах, да, фильм иностранный... Тогда расправиться с героем! Если этот простак воображает, что при американском образе жизни может восторжествовать справедливость,— за решетку его! Туда ему и дорога!

Не думайте, пожалуйста, что это метафора. Фильм перемонтировали так, что зло восторжествовало, а герой оказался в тюрьме. Крупный план лица мистера Дидса за решеткой в одном из эпизодов фильма был размножен и повторен в конце фильма. Журналистка с ее неуместным поцелуем выпала, а земляки Дидса не ликовали, но, напротив, выражали возмущение его арестом. Называлось это виртуозное

«произведение» перемонтажа «Во власти доллара». И с этим названием оно прошло по экранам страны.

Я же по долгу службы осуществляла надзор за этим варварским надругательством над прелестной картиной, которая рождала столько смеха в кинозалах мира, а в силу особенностей России вызвала, наверное, немало слез у доверчивых русских.

Я не плакала, но во время «работы» над фильмом меня не покидало ощущение, связанное с хорошей дозой рвотного. Оно исчезло лишь под конец, снятое разразившимся скандалом.

Дело в том, что картина оказала неожиданное и простодушное, как сам мистер Дидс, сопротивление. Такой пустяк, как ликование на лицах «возмущенных» жителей городка не мог смутить начальство. А вот то обстоятельство, что в том эпизоде с экрана звучал «Янки Дудль» в разгар холодной войны с Америкой, повергло его в смятение. Последовал приказ заглушить ненавистную мелодию. Но она не давалась. Эпизод был снят длинной панорамой, и вмешательство ножниц не могло помочь.

Фильм субтитрировался, а не дублировался, так как на него не было «исходных материалов» — двух разных пленок: изображения и звука. Они были соединены на одной «трофейной» ленте, и это не давало возможности переозвучания.

Можно было приглушить звук, но вместе с мелодией исчезали голоса фермеров, а показать беззвучно разинутые рты — означало оставить на экране крупным планом грабительскую отмычку, с помощью которой эти голоса были украдены.

Чуть усилить звук, и озорной «Янки Дудль» прорывался сквозь голоса. Проблема зашла в технический тупик.

Мы обсуждали ее в моем кабинетике с режиссером Войтецким. Лицо этого человека было прорезано преждевременными морщинами, а постоянная затурканность в глазах перешла в затравленность при столкновении с непреодолимым «Янки Дудлем».

Дверь внезапно начальственно распахнулась, и на пороге появился сам начальник главка Сурин.

— Ну! Убрали? — рявкнул он.

Войтецкий втянул голову в плечи.

— Пока не удается, Владимир Николаевич.

— Он говорит, что это вообще технически неосуществимо,— уточнила я.

— Ах вот как?! А мы технически осуществим его вылет с работы!

У Войтецкого побелели губы и переносица.

— Чтоб завтра с этой музыкой было покончено! Не то я устрою вам *ту* музыку! Слышите, вы, ничтожество?!

Хам встал во весь свой рост. Тошнотворный ком подступил у меня к горлу. Я стукнула кулаком по столу.

— Перестаньте орать!

У Сурина от неожиданности отвисла губа.

— Вы умеете разговаривать по-человечески? Слушать человеческую речь вы умеете? Вам говорят, что это *неосуществимо*. Что вы кричите, вместо того, чтобы попытаться понять?

— Вы это... вы что? Учить меня вздумали?! — очнулся Сурин.

— Вздумала! — я уже не помнила себя.— Если вы пришли руководить в кино, то удосужьтесь узнать его азбуку. А не знаете — спросите. Перед вами человек, который знает, но он беззащитен, вы и орете. Если уж вам непременно надо орать в этой комнате, орите на меня!

— И буду орать! — бессмысленно завопил он.

— И орите! — не менее бессмысленно кричала я.

Мы орали в беспамятстве друг на друга минут пять. Я видела перед собой красное бабье лицо с выкаченными глазами и испытывала наслаждение оттого, что не боюсь его.

Прекратилось это внезапно. Он вышел, изо всех сил хлопнув дверью. Настала небывалая тишина. Во всем длинном коридоре. Войтецкий сидел неподвижно, вжатый в кресло.

Я с колотящимся сердцем выглянула в мертвый коридор. Вдруг из аппаратной просмотрового зала напротив метнулись две долговязые фигуры. Механики.

— Ну, дала! Ну, дала этой сволочи! За всех! — Парни обнимали меня.— Съел?! — один погрозил кулаком в сторону суринской приемной.

Стали открываться все двери, в них показались вытянутые лица коллег.

— Что это было?

— Вы с ума сошли!

Я вернулась к себе, заперла дверь на ключ. Действительно — сошла с ума. Я вообразила потерю работы, безденежье, бездомность, за снимаемую комнату надо

платить. И ощутила опустошенность и одновременно жутковато-радостное освобождение.

Наутро я встретила Сурина в том же коридоре.

— Здравствуйте, Нелли Александровна! — приветливо сказал он.

Ну и ну!

Он никогда больше не повысил голоса в разговоре со мной[4].

А «Янки Дудль» пробивался все-таки в конце «Власти доллара»!

«Комедия де Сартра»

Между тем все мытарства с «трофейными» фильмами (собственно, и трофейными, и украденными) вскоре оказались семечками.

К нам стали поступать кинокартины из стран народной демократии. Вот когда острие ножа, по которому мы ходили, оказалось тонким, как бритвенное лезвие.

Создатели этих картин фальсифицировали историю своих стран, только что кончившейся войны и события, последовавшие за ней. Врали они так, чтобы угодить своему начальству.

Но окажется ли «нашим» это вранье? Тут могло иметь место и непонимание, и «буржуазное наследие» в мировоззрении, и просто «вражеские вылазки» притаившихся и недобитых.

Надо сказать, что мы действительно тогда не имели представления, что и как произошло в этих странах. Все уповали на консультантов, которые привлекались к работе над каждым фильмом, обычно из ИМЭЛ — Института Маркса, Энгельса, Ленина. Но консультант просматривал картину и давал общие указания, а во время дубляжа возникали сотни конкретных вопросов, разобраться в которых было подчас невозможно.

Дружественные страны присылали «исходные материалы» — раздельно звуковую и видеопленку — любезно разрешая при дублировании делать с текстом что заблагорассудится. Но изображение... Консультанты, переводя «их» вранье на «наше», предъявляли сплошь и рядом невыполнимые требования к изображению, видимо, полагая, что куски фильма можно будет переснять.

Как-то по возвращении моем из отпуска секретарша сценарного отдела встретила меня словами:

Вас собирались отозвать раньше срока. Еле отговорила.

— Что случилось?

— Что-то с «Сиреной».

Чешский фильм «Сирена» нам всем казался не рифом даже, а так, какой-то плоской отмелью, отнюдь без романтических сирен — унылой экранизацией унылого произведения Марии Пуймановой из жизни шахтеров.

— Но ведь текст проверен-перепроверен, да и не за что там зацепиться, сплошь прописные истины...

Оказалось, дело не в тексте. Текст действительно идеологически выдержан. А вот режиссер дубляжа и редакторы допустили грубую политическую ошибку. Да, фильм о рабочем классе. Да, жизнь у рабочих в капиталистической Чехословакии была не сладкой. Но значит ли это, что рабочие должны быть представлены этакой серой массой? Взять главную героиню — мать, у нее же ни одной улыбки на лице! И пейзажи тоску нагоняют...

— Позвольте,— оторопела я,— но фильм снимали чехи. И пейзажи, и актеров... Что мог наш режиссер?

— Вот видите, вы сразу, не разобравшись, встаете на защиту...— мягко укорил зам. министра Рязанов.

— Нельзя же переснять изображение! Или снять улыбку другой актрисы!

— Зачем так упрощать? Режиссер должен был глубже вникнуть в произведение Пуймановой. И редакторы тоже проявили недостаточно серьезное отношение к делу. Не изучили книгу, как следует. Эта... как ее... Пуйманова — классик, не может быть, чтобы у нее в книге чешский рабочий класс был представлен так мрачно. Оставить это так нельзя. Надо собрать заседание на студии, проработать как следует группу за халатность, чтобы другие

---

[4] Были попытки досадить. Однажды, например, вызовом по телефону смотреть фильм, к которому я не имела никакого отношения, в 12 часов ночи. По примеру Хозяина начальство тоже бодрствовало по ночам и любило не давать спать подчиненным: предполагалось, что такие мелочи, как семья, дети, болезни близких, потребность в сне,— ничто по сравнению с «горением» на работе. Но тут Сурин был посрамлен неожиданным образом. Едва мы все, сонные и злые, разместились в просмотровом зале, как пожаловал Михаил Эдишерович Чиаурели со своим семейством, чтобы развлечься какой-то иностранной картиной. Начальник главка художественных фильмов не посмел пикнуть перед главным Шутом Самого и поспешил освободить зал.

впредь знали. Режиссера понизить в категории.

На мои настойчивые вопросы, чем изучение книги могло помочь изменить изображение, следовали уклончивые ответы, из которых я поняла, что начальство само сознает шаткость своей позиции. И что эта позиция — не его. А чья?

Мне было свойственно «интеллигентское самокопание». Так назывались проблески совести, чтобы отбить к ним охоту.

— Тогда я заявлю на заседании, что разделяю несуществующую вину,— мрачно сказала я.

— Этого нельзя делать! — поспешно предупредил зам. начальника главка Дулгеров.— Это уронит честь мундира.

На другой день все, словно по щучьему велению, стало спускаться на тормозах. Мне было сказано, что режиссера понижать в категории не будут, он отделается лишь выговором, если проявит самокритичность. А разгромное заседание на студии хочешь — не хочешь провести придется (чтоб впредь неповадно было).

Я позвонила режиссеру Э. Волку и сказала ему о замене кары. Он был счастлив.

— Только придется вам признать себя в чем-нибудь виноватым.

— Признаю! — пообещал он.

— И не принимайте близко к сердцу то, что мне придется говорить,— малодушно попросила я.

— Говорите что угодно! — с легкостью разрешил он.

В кабинете директора студии тесно разместились режиссеры, редакторы, «литобработчики» (появилась такая многозначащая профессия).

Когда прибыли мы — Дулгеров и я — атмосфера была, я бы сказала, торжественно умиротворенная. Как перед спектак-лем, где роли хорошо распределены, отрепетированы, актеры уверены в себе, а главное — впереди благополучный конец.

Я сказала коротко, что министерство считает — при дубляже фильма «Сирена» были допущены ошибки в изображении чешских рабочих, которые должны были бы выглядеть не только угнетенными тяжелой жизнью, но и способными к борьбе с угнетателями, и тому подобную постыдную чепуху.

Одетый, как на премьеру, Волк — строгий костюм, белый воротничок, галстук-бабочка — со смиренным достоинством признал себя виноватым в недостаточной политической зрелости.

Редактор признал себя виноватым в чем-то невнятном.

Директор студии Григорий Иванович Бритиков — человек бывалый — без запинки заявил, что он сожалеет, что на вверенной его руководству стадии имел место столь прискорбный случай, и выразил надежду, что такое больше не повторится.

Режиссеры нестройным хором поддержали его надежду.

Я, довольно скомканно, все же вылезла с признанием не столь глубокого проникновения в глубины мировоззрения чешского классика Пуймановой, какого она заслуживает.

Дулгеров, бросив на меня укоризненный взгляд, миролюбиво начал возвышенное получение благородного отца семейства. Он говорил, как всегда, округлыми, терминологически оснащенными фразами, не имеющими абсолютно никакого смысла. Все согласно и вдумчиво кивали.

И вдруг на лицах сидящих промелькнула обескураженность. В моем мозгу тоже застряли слова: «Комедия де Сартра!», произнесенные с ликующей артикуляцией. Что это такое? Что он хотел сказать?

Внезапно я вспомнила, чо на недавнем обсуждении кто-то сравнил что-то с масками комедии дель арте. Наверное, это словосочетание восхитило Дулгерова своей изысканностью. А в газетах в это время была очередная кампания поношения Сартра! Ну, конечно! Только за какие уши смог притянуть шеф этот экзотический гибрид к засыпанной угольной пылью «Сирене»?

По лицам проскользнула улыбка. Дулгеров отнес это к восхищению его красноречием. Все повеселели. Спектакль пришел к благополучному концу. Волк отделался выговором. Из «Сирены» выстригли несколько наиболее безотрадных кадров и... положили ее «на полку».

Фуриков побеждает Фурию, или Тайна с приоткрывшимся мраком

Я уже упоминала Лидию Георгиевну Галамееву, начальницу особого сектора, заглатывающего фильмы на неопределенный срок. Однажды она позвонила мне по внутреннему телефону и распорядилась, чтобы в картине о венгерском композиторе Эркеле срочно, к завтрашнему утру, был заменен титр, в котором упоми-

нается гроб. «Чтоб никакого гроба в помине не было!»

Этот фильм, состряпанный венграми в точности по рецепту наших биографических фильмов, был дублирован по-русски, а тексты оперных арий, дабы сохранить голоса исполнителей, были субтитрированы.

Я взяла монтажные листы, отыскала титр «И стою у края гроба», чем он плох в контексте арии, но времени на размышления не было, и я позвонила режиссеру дубляжа Перельштейну.

Прочла титр, назвала его монтажный номер и сказала, что есть распоряжение заменить его к завтрашнему дню. Режиссер возопил, что для этого лаборатория должна работать ночью, но имя Галамеевой его мгновенно укротила.

Дело было к вечеру, и передо мной почему-то явственно возникло суматошное лицо Перельштейна в ореоле нервно-пружинистых седых волос. Подталкиваемая этим видением, я позвонила еще и в дирекию студии, попросила принять телефонограмму и снова продиктовала текст и номер титра, который должен быть заменен. После этого, успокоенная, ушла домой.

На другой день коробку с пленкой доставили в мой кабинет.

Постоянным «снованием» между студией и министерством занимался Лева Фуриков — личность в своем роде замечательная. Круглолицый, бело-розовый, с голубыми глазами и соломенными волосами, этот молодой человек казался воплощением здоровья, а на самом деле был в плену и «контужен» немецкими концлагерями.

— Нель Санна,— говорил он,— я что? Я десятилетку кончаю. Заочно. До войны кончить не успел. Ясное дело, голова моя контуженная, одна соображает: без диплома у нас — что? Ни тпру — ни ну! Коробки возить? Фигóвое дело!

Никакие окрики высокого начальства, никакие понукания не могли поколебать его фундаментального добродушия.

— Вы меня не погоняйте, я — контуженный,— весело оповещал он.— У меня голова вмиг кругом пойдет. А спокойным манером: раз-два, раз-два, глядишь, и дело сделано!

Мы с Левой только собирались посмотреть привезенную часть, как задребезжал звонок Галамеевой.

— Нечего смотреть! Давайте сюда, в зал министра! Живо! Я посмотрю.

Она плюхнулась в кресло. Мы с Левой — рядом.

Тенор на экране, ломая руки, тянул свою арию. Я напряженно читала титры. И вдруг: «И стою у края гроба»,— белым по черному, как наваждение! Нелепый человек Перельштейн заменил соседний титр, оставив на месте «гроб».

— Гроб! — нечеловечески завопила Галамеева.— Гроб!

Погас экран, зажеглся свет — механики услышали вопль.

— Фуриков! Гроб! Зарезал! Без ножа зарезал! — словами Городничего из «Ревизора» задыхалась Галамеева.

— Лидия Георгиевна,— солидно откашлялся Лева.

— Фуриков! Фу-риков! — раздавались уже не вопли, а стенания.— Гроб! Опять гроб! А у него глаз вчера еще закрылся! Он вернулся с закрытым глазом!

«Вот оно что!» — мелькнуло в голове.— У Большакова закрылся глаз! Вчера он был в Кремле... Значит, дубляжи смотрят на самом «верху»? Но почему именно «гроб»?

И тут на меня нашло озарение: Сталин. Это он испугался слов «И стою у края гроба» Неужели он так боится смерти? Неужели... сам *бесссмертный?*»

Но какое-то время, потрясенная открытием, я отключилась от перепалки. Потом услышала:

—... Фуриков — вон отсюда! Фуриков — стойте... — Она смолкла, обессиленная.

— Лидия Георгиевна,— весомо сказал в тишине Фуриков,— Лидия Гергиевна, если бы вы не были женщиной...

— Что?! Что?! Фуриков! Что вы говорите!

— Если бы вы не были женщиной, Лидия Георгиевна, говорю я,— торжественно провозгласил Фуриков,— я бы покрыл вас матом!

С этими словами он покинул зал. Лидия Георгиевна осталась с отвисшей челюстью. С ней сделалась истерика.

Так Фуриков победил Фурию.

Еще через день злополучный титр был вырезан.

После великих перемен Большаков, покидая пост министра, не оставил в беде свою фаворитку. Он добился назначения ее редактором (без всякого образования!). В этом качестве она была шелковой, искательной и постепенно куда-то слиняла.

Лева Фуриков кончил десятилетку, институт и теперь пребывает в солидной должности эксперта-прогнозиста. Голова его соображает лучше многих.

Худо обернулось дело для Перельштейна. Готовился приказ об увольнении его с работы, изгнании из кинематографа навсегда. Шел 1952 год, космополитическая кампания была в разгаре. Никакая другая работа ему не светила. Выяснилось, между тем, что у него куча детей. Многими усилиями едва удалось устроить ему «ссылку» в Ашхабад.

Чудак пылал праведным гневом:

— Безобразие! Я творческий работник, а меня посылают в эту дыру, на бездействующую студию! За что? За какой-то титр! Я этого так не оставлю! Я добьюсь справедливости! Я дойду до самого верха! — он вздымал руки как подбитые крылья.

Еле-еле втолковали ему, чтобы он на время — поймите, на время! — уехал с глаз долой.

А спустя годы, когда моя чиновничья карьера была давно кончена, я оказалась на студии и увидела, как на меня несется по коридору большая суматошная птица с торчащим нервным пухом на голове. Пронесся — не узнав. Я обрадовалась — жив, курилка! Пережил того, кто, боясь упоминая слова «гроб», угробил, не моргнув, миллионы.

УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

Если вы не успели оформить подписку на журнал "Искусство кино", у вас есть возможность приобретать номера журнала в магазине "Мультимедиа" Культурного центра Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы имени М. И. Рудомино по адресу: Москва, Ульяновская, 1.

Там же вы можете приобрести журналы "Иностранная литература", "Диапазон", "Континент", "Новый журнал" (Нью-Йорк), "Синапс", "Британо-советский бизнес", "Телерадиоэфир", газеты "Япония — сегодня", "Арабский мир" и другие периодические издания.

Симона Синьоре

Ностальгия теперь не та

Глава 3

Симона Синьоре. Как-то мартовским вечером 1941 года вместо того чтобы сесть в метро на станции Лувр и ехать в Нейи-Саблон, я прошла через Институтский мостик, поднялась по улице Бонапарта и открыла дверь кафе «Флор» — один молодой человек назначил мне там свидание. Открывая дверь кафе, я не знала, что вступаю в мир который определит мою последующую жизнь.

Фактически я могла бы начать рассказ о себе словами: «Я родилась, или, вернее, сегодня я та, которой стала однажды мартовским вечером на диванчике кафе «Флор», что на бульваре Сен-Жермен, в 9-м округе Парижа. Дитя Нейи, девочка на побегушках у «коллабо», я не подозревала, что в тот момент переступала третий для меня рубеж и, наконец, обретала свой мир, который давно подсознательно искала». Такой рассказ выглядит несколько высокопарно; будет лучше, когда я уточню, что садясь на этот исторический диванчик, я опрокинула целлулоидный колпак, которым были накрыты стоявшие на столике миндальные пирожные...

Итак, у меня было свидание с молодым человеком. За два дня до этого я была в театре «Матюрен» на спектакле «Я пас!»[1] — благодаря мадам Бодуэн, которая иногда давала мне пригласительные билеты на генеральную репетицию. В антракте, в небольшом фойе, стесняясь того, что была одна, я в пятый раз перечитывала программку, а вокруг группами прохаживались люди, разговаривавшие очень громко и чувствовавшие себя совершенно непринужденно. Однако на лестнице, ведущей на балкон, стояли трое, которые не шумели, а смотрели на меня. Очень красивый молодой человек, не менее красивая молодая женщина и Роже Блен, игра которого в театре «Ателье» произвела на меня сильное впечатление.

Уже в зрительном зале во время последнего акта дама смотрела на сцену, Блен тоже, но молодой человек продолжал глядеть на меня, и я в свою очередь невольно отвечала ему взглядом. Выйдя из театра, на тротуаре улицы Матюрен дама громко сказала: «Пока, до завтра», а молодой человек подошел ко мне и очень просто спросил: «Вам куда?» Я ответила: «Домой». «Пойдемте, выпьем по стаканчику»,— сказал он, и я пошла.

Когда после тридцати четырех лет дружбы, не раз прерывавшейся раздорами, большей частью на идеологической почве, мы снова оказываемся вместе, например в кафе «Флор», и нас спрашивают, где мы познакомились, Клод Жежер и я шутливо отвечаем: «На тротуаре улицы Матюрен». В тот вечер я не только пошла с Клодом

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1993, № 9, 11.

[1] Пьеса Жоржа Фейдо.

в бистро, что у вокзала Сен-Лазар, но и рассказала ему все — про отца в Лондоне, про то, что наполовину еврейка, про братьев и маму, которых я должна содержать, про «Новые времена» и мои 1400 франков в месяц. Он слушал. Он посадил меня в последний поезд метро, и пока я ехала от Сен-Лазар до Саблон, я пришла к выводу, что проявила непростительную неосторожность. Однако мои опасения были напрасны, и будущее это доказало.

Итак, после того как я уронила колпак, прикрывавший миндальные пирожные, и извинилась перед разгневанным хозяином кафе, я огляделась. Кафе было забито людьми, причем таких лиц и такой одежды нельзя было увидеть ни в Нейи, ни на улице Лувр. Совсем молодые, не очень молодые или стареющие, все посетители кафе «Флор» были похожи. Они были как одна семья, а я была новенькая. Хотя это происходило в бистро, разговоры были негромкими, а тон их серьезным. Становилось уже темно, между бокалами с пивом лежали книги, чувствовалось, что все друг друга знают. Не было ни одного немца, но иностранный акцент был слышен. На мужчинах были вельветовые пиджаки, засаленные плащи и водолазки, волосы у них были длиннее обычного; девушек было немного, и они не были накрашены: никто не придерживался моды, все были модны по-своему.

Красивая молодая женщина, та самая, которая накануне громко сказал: «Пока, до завтра», сидела за столиком и улыбалась новенькой — тем более что знала, как новенькая попала сюда. Она подсела к нам, ей хотелось, по-моему, узнать немного больше о «находке» ее приятеля. Звали ее Соня. Соня Моссе. Она была потрясающе милой, и в следующие месяцы я всегда видале ее улыбающейся, вплоть до того дня, когда гестаповцы забрали Соню вместе с сестрой, увезли в Дранси, откуда они не вернулись. Я назвала фамилию Моссе, но в тот вечер я не смогла бы назвать по фамилии ни одного из тех, кого встретила в кафе «Флор». Люди проходили мимо столика, говорили, протягивая руку: «Фабиан», «Роже» или «Нина»; я впервые попала в общество, где было не обязательно называть свою фамилию. Общество, в котором актеры говорят, что они актеры, даже если они неизвестны и не имеют работы, общество художников, скульпторов, большинству которых негде выставлять свои работы... Я была совершенно «не к месту»; и, тем не менее, именно здесь я нашла свое место. В сказках волшебная тыква-карета везет вас к «Максиму», но есть и другие кареты, которые могут доставить в кафе «Флор» — к красивым, умным, одаренным, великодушным, смешным и бедным Принцам. Как мне повезло! Я была взволнована, поражена, ошеломлена и очарована.

На другой день я снова пришла сюда. И во все последующие дни. Вначале это были свидания с Клодом, но вскоре они превратились в свидания с «Флор». Идиллическое начало нашего знакомства очень скоро перешло в дружбу — к другому я не была готова и боялась, а так как Клод был чрезвычайно мил и к тому же влюблен в другую девушку, между нами сразу все стало просто. Мы нравились друг другу и разговаривали. Клод был гораздо старше меня... ему было уже двадцать четыре! Он меня оберегал. Нехотя он готовился поступить в Расчетную палату, не переставая мечтать о том, чтобы стать кинорежиссером.

И вот все становится странным и противоречивым. Молодая, здоровая, уравновешенная девушка не может проводить вечера в кафе «Флор» (все его постоянные посетители немного гонимые, немного евреи, среди них есть ярые коммунисты или троцкисты, итальянские антифашисты, испанские республиканцы, бездельники, весельчаки, нищие поэты, живущие на одну продовольственную карточку, бродячие гитаристы — я вспоминаю о Кролла[2], люди которые хватаются за все, и те, кто пока еще ничего не умеет), если она в течение дня соединила Абенца с Жаном Люшером или помогала мадам Бодуэн составлять список гостей на торжественный вечер... Я хочу сказать, что нашла свое место на молескиновом диванчике в кафе «Флор», но завсегдатаи «Флор», где коллаборационизм осуждался, начинали сомневаться во мне, потому что я работала там, где я работала. Двойная жизнь — на улице Лувр и в кафе «Флор» — была больше невозможна.

Прошло почти три месяца, и я, кое-чему научившись, как думала из разговоров с

---

[2] Анри Кролла — впоследствии неизменный гитарист Ива Монтана.

актерами, ассистентами режиссеров или авторами, которые были частично или полностью безработными, попросила Люшера принять меня и заявила, что работать у него больше не могу, что ухожу. «А что ты собираешься делать?» — спросил Люшер. Я обманула, ответив: «Буду сниматься в кино». Он улыбнулся. Тогда я добавила — конечно, затем, чтобы быть на уровне моих новых друзей: «Как бы то ни было, я ухожу отсюда, потому что, скажу вам, месье, вас всех расстреляют».

Люшер рассмеялся, сказал: «Желаю удачи», поцеловал меня и добавил: «Если тебе что-нибудь понадобится, ты знаешь, где меня найти». Он был апатичный, слабый, продажный, красивый, щедрый и, с появившейся у меня тогда резкостью, я бы сказала, трусливый. Сейчас я не могу этого утверждать, зная, как умер этот человек: стоя перед взводом прицелившихся в него солдат и с сигарой в зубах воскликнув: «Да здравствует Франция!» (что являлось совершенным анахронизмом для интернационалиста, которым он себя с гордостью считал, но что, конечно же, произнести было очень трудно: ведь Люшер отказался, чтобы ему завязали глаза, и, вероятно, испытывал желание упасть в обморок перед мальчишками, которые должны в тебя стрелять и стреляют).

— Вы сейчас сказали, что обманули Люшера, объявив, что будете сниматься в кино. Вы обманули при этом и себя?

Симона Синьоре. Нет, здесь я нарушила табу. Зверек, дремавший во мне очень долго, чтобы не сказать всегда, просто-напросто проснулся. Мне хотелось играть, я об этом говорила, ничего стыдного в этом больше не было. Раньше, когда зверек еще спал, я думала: каждый хотел бы играть, как каждый хотел бы стать красивым, богатым и любимым, но об этом не говорят, это неприлично, так не делается. И еще сегодня мне трудно поверить в искренность тех, кто утверждает, что в юности никогда не мечтал стать актером. Я считаю, что они лгут, и в отношении некоторых, вероятно, права. Итак, я не обманывала себя. Я не обманывала и маму. Я не могла ее обманывать. С тех пор как для меня открылся новый мир, я под разными предлогами возвращалась в Нейи все позднее и позднее. Мама наблюдала издалека — в кафе «Флор» она никогда не бывала — за переменами, происходившими с ее дочерью. Рассказывая о «Флор», я избегала произносить слово «кафе»; послушать меня, «Флор» было что-то вроде буфета, места сборища «потрясающих», «очень интересных людей». У меня даже речь начала меняться, я изъяснялась восторженно и в то же время уклончиво, когда мама просила, чтобы я пояснила, что же такого «потрясающего» и «очень интересного» я увидела в этих людях. Я подчеркивала их антиконформизм, который был присущ и ей в период японской зубной щетки; маме это импонировало, но я знала, что ей очень не понравилось бы «кафе», где все говорят друг другу «ты».

Так как я все меньше говорила о том, что происходит в редакции, и все больше о том, что нового я открыла в кафе «Флор», мама нисколько не удивилась, когда я сообщила ей о своем решении уйти из газеты и стать «артисткой». Она держалась потрясающе. Несмотря на неудачи, которые мама предвидела, она сочла, что попробовать стоит, и не пыталась меня отговорить. Мама была на высоте. Позволить мне уйти из «Новых времен» означало лишить себя небольшого, но надежного ежемесячного содержания. Но это означало также реабилитировать себя. Она сказала, что верит мне. Другими словами, она верила, что воспитала меня правильно. Она была права. И если я не сразу буду «сниматься», то в любом случае не сверну на плохую дорожку... Это она знала и также сказала мне. Таким образом, за два дня я уладила все проблемы с семьей и патроном и стала потенциальной актрисой и постоянной «флористкой».

— Потенциальная актриса — это как понимать?

Симона Синьоре. Надо сказать, что в начале впервые обретенной свободы это не означало почти ничего, разве только постоянное пребывание в кафе, для чего я находила самые веские причины. Для меня стало привычным делать так, как делали все, кто там бывал, точнее, я могу сказать — кто там *«жил»*. Это означало приходить к полудню, обедать «У Реми» на улице Боз Ар, или «У Шерами» на улице Жакоб по талонам и нередко в кредит, или же в «Пти Сен-Бенуа» по талонам, но без кредита. К двум часам возвращаться в кафе «Флор» пить эрзац-кофе с сахарином. Бродить по кварталу между половиной четвертого и половиной шестого и открывать для себя площадь Фюрстенберг, улицу Шаки пеш, двор де Роан или смотреть на набережную Орфевр, облокотившись на парапет набережной Гранз-Огюстен. Ровно в шесть опять

появляться во «Флор» и снова встречать тех, с кем вы расстались в половине четвертого, если не тех, с кем ходили бродить. Брать порцию лимонада и растягивать его до самого ужина. Потом, с предпоследним поездом метро, возвращаться в Нейи, чувствуя себя виноватой за совершенно бесцельно прожитый день и стараться приукрасить его в глазах мамы. Но я была не права, чувствуя себя виноватой: в это время я училась всему, слушая, что рассказывают другие.

— *«Они», о которых вы сейчас говорили, это все-таки кто?*

Синьора Синьоре. Это Роже Блен, Фабиан Лорис, Реймон Бюсьер, Ледюк, Декомбль и Кролла, Франкер — первые, кто приходит на ум, когда я вспоминаю о той весне 1941 года; как видите, я не называю ни одной кинозвезды. Кинозвезды в кафе «Флор» не бывали, но все, кто бывал, могли рассказать вам о группе «Октябрь»[3], сыграть, сидя за столиком, «Битву при Фонтенуа»[4], что в 1943 году играли на заводах, или «Нуманцию»[5], или «Картину чудес», которую их приятель Барро поставил на чердаке дома на улице Гранз-Огюстен. Они напевали «Мне шестнадцать лет, тебе шестнадцать лет, а вместе нам тридцать...»

Все, о ком я только что говорила, не были богатыми людьми. Работали они мало, бывало, и отказывались от предложений. Например, Роже Блен. Ему предлагали переснять с другим актером сцены фильма «Артистический подъезд», где Блен играл с Марселем Далио, который был евреем. Давний друг Далио тотчас же согласился заменить своего приятеля... Но после отказа Блена, насколько я знаю, дело не сладилось...

Я училась.

И прежде всего, я изучала Жака, которого здесь не было. Все их воспоминания о безудержном смехе, об отдыхе, дерзких до скандала шутках, праздниках — это был Жак. Понятно, я говорю о Превере. Я не видела ни «Смешной драмы», ни «Набережной туманов», ни «Преступления г-на Ланжа»[6], но до того как мы встретились, а это произошло в 1942 году, я уже думала, как он, я говорила, как он, смеялась над тем, над чем смеялся он. Я изучила его наизусть по рассказам тех, кто его любил...

Вот что означает болтаться в кафе «Флор» и не терять там времени. Это означает также оказаться внезапно за одним столиком с Пикассо и Дорой Маар, потому что оба они немного знакомы с Жежером и приглашают нас двоих пообедать с ними: как не пригласить таких милых, таких хороших, таких молодых, красивых, беззащитных, дерзких и необычайно впечатлительных. И тут же вдруг подумать: «Черт возьми, я обедаю с шарлатаном!» Это означает пойти купить желтую краску номер... (забыла какой) для Сутина, который не решается войти в магазин сам, боясь, что его хозяйка, всегда снабжавшая Сутина красками, выдаст его: купить не тот номер и быть выруганной господином, чьи картины ты никогда не видела, но после смерти которого ты откроешь, что он был великим художником. Это означает хохотать до слез, когда итальянский швейцарец, с лицом, изборожденным прекраснейшими морщинами-шрамами, с волнистыми волосами и с тросточкой, рассказывает, как он делает бюст страшно богатой, но такой некрасивой дамы, что он каждый день уменьшает размер скульптуры, чтобы ее безобразие было менее заметно. Это означает пойти пообедать в ресторан «О катр ван» с ним, его братом Диего и Жежером за счет дамы, уже расплавтившейся за свое изваяние, постепенно превратившееся в головку Живаро[7]. И в ресторанчике снова смеяться до слез, а двадцать пять лет спустя увидеть в одном роскошном нью-йоркстом Пент-Хаузе это произведение размером с пачку сигарет «Мальборо», сжимаемое наманикюренными ногтями шикарной дамы, рассказавшей вам, что она только что за бешеные деньги приобрела этого Джакометти[8], вещь чрезвычайно редкую, так как она относится к «депрессивному периоду» мастера,

---

[3] «Октябрь» — в 30-е годы культурно-просветительская группа, в чем-то схожая с нашей «Синей блузой»; кроме актеров в нее входили поэты, писатели, журналисты.

[4] Битва при Фонтенуа (1745), во время которой французы разбили англичан и голландцев.

[5] «Нуманция» — драма Сервантеса о противостоянии испанцев римлянам.

[6] Автор сценариев всех трех фильмов — Жак Превер.

[7] Живаро — воинственное племя индейцев Южной Америки, которые обрабатывают головы своих обезглавленных врагов, доводя их до размера кулака.

[8] Альберто Джакометти (1901—1966) — швейцарский скульптор и художник.

когда он все видел в уменьшенных размерах. Это означает услышать самого «шарлатана» на другой день после его ответа немцам, которые, рассматривая репродукцию «Герники», спросили: «Это вы сделали?» — «Нет, это сделали вы!» И заливаться смехом, потому что его рассказ не имеет ничего общего с тем, что позднее будут со значением читать в книге об оккупации. А однажды июньским утром, когда по радио Лео Маржиан пел «Ах, как он был хорош, мой возлюбленный из Сен-Жана», услышать, как люди с облегчением говорят: теперь все изменится, ибо этой ночью немцы напали на СССР и теперь с пактом покончено.

— *Как обстояли ваши материальные дела?*

Симона Синьоре. Оставалось немного денег от восточных ковров, проданных новоявленному маркизу. Я продала также несколько книг, которые в доме считались редкими, хотя часть из них оказались не такими редкими, как мы думали. Жить становилось трудно, мы спасли кое-какие вещи, которые Базены, друзья моих родителей, взяли на хранение до наложения ареста на наше имущество и продажи его в Друо с молотка, а кончилось все тем, что нас выселили по всем правилам комиссариата полиции Нейи. Мама проявила большое мужество: она решила ехать в Вальреас, в свободную зону, где ей предложили работу кастелянши в больнице с предоставлением квартиры для нее и детей. Она взяла мальчишек под мышки и на этот раз как можно меньше вещей, но в одной из сумок, тем не менее, находился ватный слоненок, обтянутый серой шерстяной тканью: игрушка кустарной работы, внутри которой она спрятала старый револьвер отца, который в 1940 году отказалась сдать в мэрию. У нее не было ни малейшего намерения когда-либо воспользоваться этим револьвером, но если ты отказываешься от покупки зубной щетки вражеского производства, то оружие врагу ты не сдашь тем более...

Мне было грустно, что они уезжают, однако в то же время я чувствовала облегчение. Грустно оттого, что мы впервые расставались, легко оттого, что не надо будет больше приукрашивать. Я не говорю лгать, я говорю приукрашивать. Например, приукрасить мое первое соприкосновение с профессией, мой первый день в кино, первый день массовки...

Благодаря одной очень хорошей женщине, рекомендовавшей меня своему другу, который работал ассистентом оператора, меня однажды вызвали на студию Сен-Морис. Выглядело это примерно так: «Просим вас прийти на студию Сен-Морис в восемь часов утра. Декорация: фешенебельный бар; костюм: весенний мех; роль: вспомогательный состав. Оплата: сто двадцать франков. Подпись: Администрация. Фильм: «Очаровательный принц». Производство: Ариспюрю».

Из Нейи я поехала на метро, мама и братья поцеловали меня на прощанье; дочь и старшая сестра уезжала на съемку. На остановке Шато де Венсен я быстро пересела на автобус с газогенератором, доехала до Сен-Морис, спросила, как пройти к студии, и ровно в восемь предстала перед очами господина «Администрация», который спросил у меня трудовую карточку. Я ее забыла... В то время, чтобы быть статисткой, то есть артисткой вспомогательного состава, необходимо было иметь трудовую карточку КОИК, которая выдавалась Отделом пропаганды как свидетельство чистоты расы. Он как будто мне поверил, убедился, что никаких «весенних мехов» на мне нет, и сказал: «Вас поставят в глубине, отправляйтесь на площадку «А». И на площадке «А» я целый день просидела за столиком в глубине «фешенебельного бара», служившего декорацией для влюбленных Рене Фор и Джимми Гайара, исполнявших в этом фильме главные роли.

Я ужасно расстроилась из-за того, что меня не гримировали — это было так глупо и по-детски! Артист вспомогательного состава, которого посадили рядом за столик как моего лжежениха, мужа или кузена,— в то время даже если вы были в глубине кадра, не допускалось, чтобы фешенебельный бар был похож на заведение, где женщины могут быть без сопровождающих их мужчин,— удивился, что видит меня впервые. Это был настоящий профессионал. У него, конечно же, была трудовая карточка, и он принялся за мое воспитание. «Без гардероба,— сказал он мне, с грустью взирая на мой зимне-весенне-осенний костюмчик, который я таскала в Ванне, на улице Лувр, в кафе «Флор» и в нем же пришла на студию Сен-Морис,— ты ничего не добьешься». У него было все: охотничий костюм, белый смокинг, венгерка и тканый костюм в клетку. Время от времени очень интересный молодой человек говорил: «Тише, дамы и господа артисты вспомогательного состава, по моему

знаку вы будете аплодировать». И так как мой лжемуж, кузен или жених подчинялся указаниям со всей строгостью, я тоже аплодировала происходившему, хотя ничего не видела. К концу рабочего дня я узнала, что мне предложено прийти завтра в «тот же час и в том же костюме».

В поезде метро, уносившем меня в Нейи, я думала о том, что расскажу дома о моем первом съемочном дне. Мне он совсем не понравился, и я не знала, как его описать. Вероятно, я тогда приукрасила его: именно это я имела в виду выше.

Но больше всего я приукрашивала, когда утаивала правду. Я поняла, что не могу до бесконечности «забывать» трудовую карточку. Отныне я либо буду иметь дело с людьми, которые возьмут на себя риск закрывать глаза и делать вид, что мне верят, либо придется сталкиваться с подлецами, которые будут мешать мне работать, препятствуя, таким образом... возрождению французского кино!

— *Вы действительно не могли получить эту карточку КОИКа?*

Симона Синьоре. Я ни разу не пыталась это сделать. По новым законам я была еврейкой лишь наполовину. Но у меня не было свидетельства о крещении, необходимого для перехода должным образом за черту, за которой было ясно, что вы собой представляете. В Висбадене меня крестил священник оккупационной армии (разумеется, на радость моей бабушки Синьоре-Дюбуа-де-Понсоле), но так как в 1921 году никому не могло прийти в голову, что свидетельство о крещении в один прекрасный день может стать решающим документом для моего будущего, оно затерялось...

— *Вы могли бы попросить пастора Эберхольда окрестить вас в протестантской церкви, когда крестили ваших братьев...*

Симона Синьоре. Могла бы. И он, конечно, сделал бы это. Но я не просила.

— *Не кажется ли вам, что это было неблагоразумно?*

Симона Синьоре. Конечно, это было неблагоразумно, неумно и, главное, нелогично.

— *Вы могли бы попросить Люшера уладить это?*

Симона Синьоре. Могла бы. Он, безусловно, проявил бы большую активность и был бы этим весьма доволен. В «Новых временах» я слишком хорошо сидела в своем закутке, чтобы не знать этого.

— *И что же?*

Симоне Синьоре. Если бы я захотела снова стать девчонкой, какой я в то время была, я не сумела бы ответить на этот вопрос. Вызов на студию пришел на фамилию Синьоре. Я отбросила фамилию Каминкер, для знающих людей не очень-то похожую на бретонскую. Я лицемерно играла: «Родственница Габриэля Синьоре?» — «Это мой дядя...» В этом я повторяла сказку моей бабушки, которую она рассматривала на скамейках парка Нейи. В то же время при мне всегда было мое настоящее удостоверение личности на фамилию Каминкер.

— *Это было легкомыслие?*

Симона Синьоре. Нет. Это была игра. Не героическая, она была нужна мне только как протест против установленного порядка, который я полностью отвергала. Начало этой игры не связано с моей принадлежностью к какому-либо еврейскому сообществу, я даже не знала, существует ли такое сообщество. Во всяком случае, я предпочитала играть в нее одна, без свидетелей возможных неудач, которые после первого дня съемок я уже предвидела.

— *Вы даже еще не начинали...*

Симона Синьоре. Я поняла, что профессионально я, как участница открытых соревнований по слалому, могла приложить все силы, чтобы не сбить ворота, но в конечном итоге это не могло привести меня на пьедестал почета. Чтобы подняться на подиум, был необходим документ КОИКа. Я постараюсь дальше не говорить об этой проклятой бумаге, но думаю, что мальчишкам и девчонкам — а я знаю многих, кому сегодня очень хочется играть,— все-таки важро знать, что в течение четырех лет на нашей территории препятствием были не владельцы кинтеатров, не продюсеры, режиссеры или прокатчики, а полиция, ссылавшаяся на немецкие законы. Ладно, я попробую больше не повторяться, хотя это будет очень трудно. Потому что каждый раз, когда я могла получить что-то «существенное», на протяжении этих четырех лет я получала только массовку, силуэты или небольшие роли, которые в титрах не упоминались.

— *Силуэт — это прогресс по сравнению со статистом?*

Симона Синьоре. Силуэт — это статист, который что-то говорит. Одну-две фразы.

Скажем, «жарко» или «гарсон, счет» в момент, когда камера следит за выходом главного героя и проходит над столом, за которым сидите вы. Но силуэт — это тройная оплата в конце рабочего дня.

Я бы сказала, благодаря силуэтам я выжила. В конце второго дня съемок в «фешенебельном баре» ко мне подошла ассистентка, которая меня заметила (мимоходом скажу, что всегда намного лучше, если тебя заметит ассистентка, а не продюсер), и сказала: «Господин Буайе сразу же после этого фильма будет снимать другой, вам дадут силуэт». Так происходит в кино — надо только не быть слишком глупым, спокойно сидеть в своем углу, но чтобы видели: вы интересуетесь тем, что делается вокруг. Со мной это произошло на второй день, потому что число посетителей «фешенебельного бара» сократилось настолько, что нас, статистов, осталось всего двое или трое, мы оказались теснее связанными с действием фильма, и нас уже не просили, как детей, пойти прогуляться, пока «взрослые» работают.

Фильм назывался «Балеро», и Арлетти исполняла в нем главную роль. Мне же предстояло сказать одну фразу, поднимаясь по лестнице Дома моды. Фраза была такая: «Мадам, графиня д'Арменис ждет вас в салоне». Я громко произнесла ее. Они нашли меня уморительной, особенно потому, что я не знала, что фамилия нашего оператора была Арменис и что группа разыграла меня.

С «забытой» карточкой КОИКа все прошло гладко. Что же касается гонорара за один рабочий день, то, по сравнению с моей зарплатой в газете — 1400 франков в месяц,— он был фантастическим. Все это происходило на студии Пате, улица Франкер. А поскольку меня нашли уморительной, то и рекомендовали директорам фирмы Пате для поступления в только что созданную фирмой школу, которая называлась «Курсы Пате». Возглавляла их Саланж Сикар.

Соланж Сикар была очень милой женщиной. Некоторое время она играла в театре у Жуве[9]. Она немного прихрамывала, перенеся когда-то полиомиелит; успеха на сцене никогда не имела, но чувства горечи от этого не испытывала, была хорошим преподавателем, если только бывают преподаватели по актерскому мастерству. Она не учила, как надо делать, но она научила тому, чего никогда не следует делать. Например, не следует говорить «Я вас *ненавижу*», надо сказать «Я вас ненавижу»; кажется, пустяк, но на самом деле это очень важно. Она сразу же отнесла меня к актерам комическим — я слегка шепелявила, произнося звуки «ш» и «ж»,— так же, как и моих товарищей по учебе: Сюзанну Фло, Жака Динама, Андре Клемана, Жака Дюфило, Лилиан, Берт и Эльманте. Мы занимались два раза в неделю. Для возможных прослушиваний режиссерами у меня была только одна работа, подготовленная по-настоящему: сцена из второго акта пьесы Марселя Ашара «Женщина в белом», которую я «давала» с Динамом, моим товарищем. Я сказала «давала», так как совершенно не помню, чтобы ощущала, что «играть» — это нечто другое, чем знать наизусть текст и «подавать» его так, как тебе говорит преподаватель. Странно, но тогда я чувствовала себя так же, как в школе Пастера в день святого Карла Великого[10].

Как бы то ни было, честолюбивый замысел фирмы Пате заключался в том, чтобы создать учебное заведение, где бы пестовали таланты, как это делали крупные американские фирмы и, конечно же, УФА в нацистской Германии. В награду, если мы будем хорошо работать, фирма должна была подписать с каждым из нас контракт (сумму я, разумеется, забыла), гарантирующий нам небольшую ренту и, главное, съемки в фильмах производства Пате. Наверняка я не очень хорошо играла в своей сцене из «Женщины в белом» — выше я говорила, почему, но, поскольку все мы проходили через одно горнило, я, видимо, была не хуже других.

Однако фирма отчислила меня с курсов за участие в съемках короткометражного псевдомедицинского фильма. Он назывался «Как преодолеть робость», я изображала девицу неробкого десятка, а моя подруга Лилиан Берт, напротив, чересчур застенчивую, у которой все время ничего не получается. Весь фильм был снят в вагоне метро за два дня, и его экранное время составило семь минут. Надо думать, что цензура была бдительной, если фирма Пате заявила мне, что я должна была поставить ее в

---

[9] Луи Жуве (1887-1951) — актер, режиссер, театральный деятель.

[10] Святой Карл Великий — покровитель всех учащихся.

известность о съемках и что в этой ситуации не может быть и речи не только о контракте, но даже о продолжении моей учебы.

Мамаша Сикар давала также уроки и на дому, я их посещала, и она не брала с меня ни копейки.

Теперь я расскажу о самой обидной и печальной неудаче этого периода, после чего перейду к ващам приятным. Луи Дакен[11] предложил мне пробы для своего фильма «Пассажир, приехавший в день всех святых». Нас было шесть девушек и семь юношей. Из девушек он выбрал только мнея, и я подавала реплики всем семи юношам. По всей видимости, дело было в шляпе, и к концу дня на съемочной площадке все считали, что я сниматься буду. Я тоже стала этому верить — ведь никому не запрещается помечтать хотя бы один день! Но Луи не разрешили меня снимать. Он что-то сказал мне о моей прическе, которая была недостаточно хороша, был в отчаянии, чувствовал себя беспомощным; он не осмелился признаться: «Послушай, у тебя нет документов, я не могу тебя снимать...» В результате в «Пассажире...» я получила небольшую, но очень хорошую роль, что уже было чрезвычайно мило со стороны режиссера.

Чтобы не забыть, хочется сказать несколько слов о небольших ролях. Сыграть небольшую роль в кино очень трудно. В театре — другое дело. Если в «Гамлете» вы играете Розенкранца, вы все-таки являетесь частью целого и проживаете длительное время со всеми. Вы репетировали, вместе сидели в кафе в перерывах, дрожали от страха на генеральной репетиции. В кино все наоборот. Например, вы играете кузину. В полученном со студии вызове читаете: «Роль: кузина. Декорация: свадебный обед и вскрытие завещания». Как только вы получили вызов, то начинаете думать об этой кузине, которой вы должны стать на один-два дня вашей жизни, ничего о ней не зная. Бедная ли кузина, привлекательная ли, чья она кузина — невесты или жениха, в которого она, возможно, влюблена, или, может, кузина эта — алчная и она будет очень расстроена при вскрытии завещания. Короче говоря, вы ломаете себе голову над тем, чего вы не знаете, потому что сценария не читали. Вы приходите на студию, костюмерша — не та, которая одевает исполнителей главных ролей,— встречает вас фразой: «Вы кто? А! Кузина! Уборная №...» Главному гримеру вами заниматься некогда, именно в этот момент он готовит героиню, он дает несколько указаний своему очень молодому или очень пожилому ассистенту, который слегка вас подмазывает, в то время как сам с большой тщательностью моделирует лицо дамы или господина, которых вы узнаете не сразу. Время от времени главный гример отрывается от работы, чтобы взглянуть, что делают с вами. Так как вы полумертвы от страха, говорить вы не можете; они же болтают о просмотре, что был накануне, о съемке на натуре, с которой они возвращаются, о корове, которая была такой смешной, когда попала в кадр. Появляются другие актеры. Они члены семьи и прекрасно знают, чьи они отец или любовник, и тоже начинают говорить о просмотре и об этой паршивой корове... в то время как вы продолжаете ломать себе голову: на шею кому вам предстоит сейчас броситься, радостно воскликнув: «А! Жюльен! Я так рада, что эта свадьба состоялась, я тебе говорила, что так и будет... и ты это заслужил...» и еще: «Бедная тетя Жанна, она так любила тебя» — две реплики, которые вам прислали по пневматической почте с полной уверенностью, что вы их действительно знаете назубок. Сейчас надо будет их сказать тому, к кому вы в жизни на «ты» не обращаетесь, с кем не обедали вместе, кто не знает вашего имени и кто в гримерной спрашивал, разносите ли вы на свадьбе напитки или изображаете кузину. И от вас ожидают, чтобы вы были «в шкуре». У вас нет ни малейшей причины радоваться этой свадьбе, вы не знаете, чем этот господин заслужил ее; вы не знаете, кто такая тетя Жанна; что до кузена, то он сидит себе в кресле, пока ставят свет на дублера, обычно актера вспомогательного состава, с которым вы уже работали и, следовательно, он с вами на «ты».

Вот что такое небольшая роль. Я их сыграла немного за эти четыре года. А после 1944 года не играла больше никогда.

Но перейдем теперь к приятным вещам... Приятные вещи — это чудеса!

— *Почему чудеса?*

---

[11] Луи Дакен (1908—1980) — режиссер («Родина», «Милый друг»), сценарист, кинокритик.

Симона Синьоре. Потому что выжить, когда все ходы и выходы перекрыты,— это чудо. Чудо, что вас взяли сниматься в фильме «Вечерние посетители», благодаря тому, что в кафе «Флор» есть человек по имени Саба, и он послал вас к Марселю Карне, королю из королей кинематографа; чудо, что Карне взял вас на роь одной из четырех дам замка, а это значит, что вы будете сниматься во всех эпизодах: танец, банкет, охота, в костюме, сшитом на вас, в гриме (наконец), разумеется, в роли статистки, но уже некоей личности, имеющей отношение к действию фильма, которое развивается на глазах у людей, часто бывающих в замке. Чудо, что вас везут на юг с группой, которую на демаркационной линии подвергают досмотру. И чудо, что Карне оставляет вас сниматься в фильме и дальше.

В течение трех месяцев я была одной из очень немногих статисток, оставшихся в фильме. Потому что после каждой смены декорации Карне менял состав; он выстраивал нас в ряд, проходил перед нами, как полковник, и говорил: «С вами мы закончили», «С вами закончили». Меня он оставлял. Нас было только трое, снимавшихся в фильме до самого конца: Арсенио Френьак, Мадлен Руссе и я.

На натуре я даже если не снималась, садилась где-нибудь в уголке и смотрела. Я впервые соприкасалась со «звездами»! Я не пропустила ни одну из них! И это были не кто-нибудь, а Арлетти, Жюль Берри, Фернан Леду, Марсель Эрран.

Арлетти, Леду и Эрран с нами, статистами, были особенно милы. И это тоже своего рода чудо: в Париже никогда не могли бы установиться такие отношения между статистами и именитыми актерами, какие были у нас в небольшом городке Вансе или в ущельях Вердона, где мы рисковали сломать себе шею, пробираясь верхом на лошадях, предоставленных нам жандармерией. На натуре мы питались очень скверно. Виноват в этом был не продюсер Пельве, а даминистратор, который экономил на содержимом наших картонных тарелок, чтобы положить себе в карман сэкономленное. И в один прекрасный день произошло нечто вроде восстания, подобного бунту на «Потемкине»,— тарелки с фасолью полетели в траву, так как «дамы» и «сеньоры» из замка обнаружили в ней долгоносика.

Однажды к нам прибыл новый ассистент. Он был очень мягким, очень робким и очень вежливым со статистами, а мы держались с ним очень грубо и вызывающе. Ассистент был итальянцем и представлял итальянскую фирму, участвующую в совместном производстве. Звали его Микеланджело Антониони. По возвращении в Париж на съемках эпизода банкета и бала среди статистов, изображавших пажей, я встретила Алена Рене, Шометти (он был «говорящий паж») и Жана Карме, друга моего отрочества. Карме был актером театра Матюрен, Эрран и Марша возглавляли в нем труппу, и таким образом я оказалась приглашенной на роль «женщины из народа» в очень плохом перепеве «Царя Эдипа» — спектакль назывался «Бог не виновен». Я не была больше «дамой из замка» с оплатой 200 франков в день: зарплата «женщины из народа» составляла 15 франков в день, но я была очень рада играть на сцене. Роль Эдипа исполнял Жан Марша.

Играть «женщину из народа» в толпе жителей Фив означало главным образом петь псалмы с другими актерами, которых было всего несколько человек, так как сцена театра Матюрен невелика, а бюджет скуден. Из всех фраз самой длинной являлась «Иокаста... царица Иокаста умерла... о... о... о...». Сцена все время была почти не освещена, на скрытом за кулисами патефоне проигрывалась пластинка «Гул толпы», усиливая наши стенания, создавая впечатление, будто на улице Матюрен собрались две тысячи жителей Фив, а мы были только их делегацией. Однако случилось так, что по рассеянности помреж поставил пластинку другой стороной, где были записаны шумы самолета. Не считая генеральной репетиции, а также, быть может, премьеры и второго спектакля, я не помню ни одного вечера, когда бы малочисленный народ из Фив выходил на сцену плакать, не умирая от смеха. Смех нападал на нас на лестнице, за пять минут до выхода, и на сцене мы уже не могли остановиться: стоя в скульптурных позах, прикрывая глаза рукой, мы опускали голову в знак траура и самоунижения и хохотали, хохотали.

Так однажды я глупейшим образом оказалась в поле зрения Марша — Эдипа, почти сразу после того, как он выколол себе глаза. Все остальные тоже смеялись, но он увидел только меня. Ему стоило большого труда выглядеть правдоподобно в этой тяжелейшей роли, очень плохо написанной одним богатым господином, который финансировал этот спектакль, и я прекрасно понимаю, как должен был Марша

воспринять мой смех. Театр Матюрен сказал мне «спасибо». Я ушла со своими сандалиями, взятыми напрокат у Гальвена. Черные сандалии из настоящей кожи, с ремешками; их можно было видеть в фильме Дювивье[12] «Голгофа», и все уверяли, что именно эти сандалии носил Габен, у которого была очень маленькая нога.

Случившееся было мне неприятно, но тем не менее я была очень весела: со второй недели репетиций я впервые жила жизнью женщины с Даниэлем Эймоном-Желеном на пятом этаже небольшого отеля. Мы были одного возраста и очень любили друг друга. Мы слушали «Дафнис и Хлою», пластинку Бинга Кросби. В кафе «Флор» бывали редко, много бродили по улицам, укрывались у входа в метро на станции Ренн, когда слышали шаги немецкого патруля, если это случалось ровно в полночь. Даниэль был в приятельских отношениях с проститутками, жившими на других этажах отеля. Поэтому они очень хорошо относились ко мне, одалживали свои туфли, когда я ходила на прослушивание, огорчались моим неудачам.

Так как мы с Даниэлем были одногодки, я для него была слишком стара. В ту пору я встретила Марселя Дюамеля. Он очень меня любил, при том, что был без ума от Жермен и хотел, чтобы я разделяла с ним радость каждый раз, когда он получал от Жермен открытку из свободной зоны. Я любила Жермен на расстоянии, не зная ее, не испытывая чувства ревности. Этот сорокалетний мужчина рассказывал мне о сюрреализме, заставлял читать переводы Генри Миллера, заводил с самого утра пластинки Флетчера Гендерсона и Решди Николса, вспоминал о поездке в Москву группы «Октябрь», снова и снова говорил о Жермен. Он окружал меня нежностью и отеческой заботой, в чем я, безусловно, нуждалась. При этом мы постоянно пребывали без денег. Но было хорошо.

Перевод с французского Н. Нечаевой

Продолжение следует

[12] Жюльен Дювивье (1896—1967) — известный режиссер и сценарист («Мари-Октябрь», «Дьявол и десять заповедей»).

Ольга Чехова

Мои часы идут иначе

Время чудес

В конце войны я нахожусь вместе с дочерью Адой и внучкой Верой в моем доме в Кладове. Наш личный бункер глубиной в 36 ступеней постоянно полон друзей и соседей. Часто приходят Карл Раддатц с женой, афганский посол, работники Швейцарского Красного Креста и еще несколько человек, которые тянутся к нам, так как мы говорим по-русски. Электрического освещения давно нет, водопровод испорчен. На соседнем участке есть колодец, по ночам мы часами стоим там за водой. Днем это опасно из-за бреющих полетов. Над нашим домом в сторону кладовского аэродрома еще пролетают с гулом сталинские бомбардировщики. Там, говорят, кучка каких-то безумцев еще сопротивляется русским...

Совсем рядом горит дом. Пламя скоро перекинется на наш гараж. А там 50 канистр бензина, которые нам принесли танкисты, прежде чем по самолично изготовленным приказам отправиться на запад. Они надеются, что находиться в плену у американцев будет не так тяжело, как у Ивана. Очень справедливая надежда. Наше же положение почти безнадежно. Мы не можем выйти наружу, чтобы что-то сделать с бензином,— весь день на бреющем полете над нами идут самолеты и каждый метр простреливается из пулеметов.

Мы уверены, что не доживем до вечера, потому что к тому времени пламя от соседнего горящего дома наверняка достигнет нашего гаража и вместе с канистрами взлетим на воздух и все мы...

В голову приходит странная мысль: война, собственно, окончена, мы выжили, пусть мы просто существуем, сводим концы с концами, но мы живы. И теперь из-за каких-то 50 бензиновых канистр нам не суждено будет узнать, что же будет дальше и будет ли вообще это «дальше»...

После шести лет опасности, когда угрозы и смерть стали обычным делом, я с удивлением обнаруживаю в себе это любопытство, глядя, как первые маленькие кусочки пламени подбираются к крыше нашего гаража. А может быть, это все-таки больше, чем любопытство? Скорее — жажда жизни, страстное желание перестать существовать не сейчас, не в эту минуту, а завтра, послезавтра или лучше только потом, через несколько лет...

Мы наблюдаем за огнем, и моя дочь бормочет, заклиная: «Пусть ветер повернет в другую сторону... пусть повернет, Господи, сделай так, чтобы ветер повернул».

В эту последнюю секунду нас могло бы спасти только чудо.

И чудо свершилось.

Ветер меняет направление. Мы остаемся в живых. Соседний дом сгорает дотла и больше не представляет для нас опасности.

Мы готовимся теперь, по мере возможности, к предстоящим переменам: зарываем в саду серебро, украшения и банки с консервами. На одну из банок мы наклеиваем листок с адресом, на случай, если нам придется освободить дом. Так мы договорились с моим зятем.

В библиотеке я выдвигаю на первый план мое собрание ценных икон так, чтобы их было лучше видно, когда явятся первые русские. Они не заставляют себя долго

Окончание. Начало см: «Искусство кино», 1993, № 10—12.

ждать, первые русские. Они в грязи, в пыли, отощавшие, как все солдаты в эти последние дни войны. Но, больше чем все другие, они недоверчивы. Я говорю с ними на их родном языке. Удивление несколько смягчает чувство недоверия... Затем, как бы случайно, я веду их, прежде чем они начинают обыск, в библиотеку. И происходит то, на что я втайне надеялась: они обращают внимание на иконы.

«Это церковь?» — спрашивает их начальник. Я молча киваю. Они беспомощно, почти испуганно переглядываются и... уходят.

Я с облегчением вздыхаю. Ненадолго. Военная ситуация меняется — в пользу Германии. Командиры народного ополчения тщательно обыскивают наш дом в поисках хоть одного мужчины, годного для отправки на трудовой фронт. В нашем женском царстве они ищут напрасно.

Но в пятидесяти метрах от нас живет Карл Раддатц с женой. Он должен идти с ними. Карл ругается, кричит, проклинает их и называет все, что творится вокруг, безумием. Те, кто до него так вел себя, уже как дезертиры и пораженцы висят на деревьях.

Мы заклинаем Раддатца молчать, но он продолжает сыпать проклятиями и не останавливается, когда вместе с другими ополченцами — стариками и детьми, так же мало разбирающимися в военных делах,— его заставляют в ста метрах от наших домов рыть ров, чтобы всеми силами стараться задержать наступающие русские танки. Раддатц отказывается даже прикоснуться к ручным гранатам (ручная граната против танков!). Один из начальников ополчения угрожает: «Трусов будем вешать — даже если это известные актеры!»

Этот герой не шутит.

Ада и я обращаемся к нашему другу — врачу из местной части. Врач советует сделать инъекцию быстро действующего, но абсолютно безвредного снотворного.

Ада умеет обращаться с иглой и ампулами. Она обучалась на медсестру. Она облачается в свою форму Красного Креста, кладет в карман шприц и ползет в сторону окопа. Там лежит за пулеметом тот командир ополчения, который угрожал Раддатцу. Как раз когда Ада достигает окопа, этот человек получает ранение осколком гранаты и падает, заливаясь кровью, на землю. Для некоторых ополченцев это становится поводом к бегству, а Аде дает возможность незаметно и без всяких помех сделать спасительные инъекции Раддатцу и еще двум знакомым.

Вместе с экономкой Раддатца Агнес я бегу к окопу. Мы хотим его и тех двоих отвести в дом. Все они едва держатся на ногах: инъекции уже начинают действовать.

Мы завертываем их в простыни и метр за метром тянем назад, при этом низко наклонившись и почти прижимаясь к земле; вокруг рвутся гранаты.

Целыми и невредимыми мы добираемся до дома. Все трое уже без сознания. Мы тащим их наверх в комнату, граничащую с комнатой Ады.

В это время в дом врывается командир ополчения: «Где дезертиры?» — в бешенстве орет он.

Мы несемся вниз. Размахивая пистолетом, этот человек продолжает орать: «Давайте сюда этих трусов, да побыстрее. А тот, кто помог этим свиньям, будет расстрелян!»

Из всех нас Ада уже в который раз демонстрирует наибольшее присутствие духа и мужество.

Она выбивает пистолет из рук мужчины, мы вдвоем с Агнес хватаем ошеломленного героя и выталкиваем на улицу, не забыв запереть дверь.

Удивительно, но мы больше не видим и не слышим его. Только через несколько часов становится понятным — почему. Военная ситуация снова изменилась. К нам вторично приходят русские.

«Немецкие солдаты, ополченцы есть?» — спрашивают нас советские солдаты.

С чистой совестью мы говорим: «Нет, только тяжелобольные, они наверху».

Ада идет наверх. Русские убеждаются, что Раддатц и другие в буквальном смысле слова недееспособны и допрашивать их невозможно.

Русские показывают на комнату Ады.

«Что там?»

«Моя спальня»..

«Откройте».

Ада открывает и застывает на месте.

На ее постели сидит человек, которого она сразу узнает. Он живет по соседству, высший эсэсовский чин, принадлежит ближайшему окружению Гиммлера.

«Кто этот человек?» — с угрозой спрашивает русский. Ада прекрасно знает, кто он, но понятия, конечно, не имеет, как эсэсовский командир попал в ее спальню. Она молчит. Нелегко выдавать человека, даже если это и эсэсовец. По-видимому, он рассчитывал найти в нашем доме относительно надежное укрытие.

Ада пожимает плечами.

«Ты лжешь»,— говорит русский.

Ада молчит. Она надеется, что человек сам назовет себя. Но он только пристально смотрит куда-то вперед.

Русские уводят нас всех.

Когда мы проходим мимо дома эсэсовца, к садовой ограде подбегает его жена, обменивается с ним несколькими словами, которые мы не можем понять из-за довольно значительного расстояния между нами. Мужчина кивает головой.

«Что она сказала?» — спрашивает у меня один из русских солдат.

«Я не поняла».

Солдат недоверчиво смотрит на меня. Женщина быстро убегает в дом. В этот момент эсэсовец будто от сильного удара падает замертво на землю. Он раскусил капсулу с цианистым калием. Позже я узнаю, что его жена и ребенок отравились несколькими минутами спустя.

После многочасового допроса нас пока отпускают на свободу за неимением доказательств. Но мы остаемся под подозрением, потому что в нашем доме был взят офицер СС высокого ранга. Мы — моя дочь, внучка Вера, Карл Раддатц с женой и моя русская подруга Зинаида Рудова — сидим в подвале своего дома. Кругом тишина. Только где-то раздаются отдельные выстрелы. Вдруг в дверях появляется советский солдат. На лбу у него кровь. Он направляет на нас пистолет. Никто из нас не реагирует, уставившись в дуло оружия. Солдат покачивается, хватается за голову, вскрикивает от боли и замертво падает. В подвал вбегают его товарищи. Один из них говорит: «Вы убили Колю». Нас уводят. Через три дома от нас теперь советская комендатура. Мой допрос длится не более пяти минут. Я обвиняюсь в шпионаже, так как говорю по-русски. Мне не дают сказать ни слова. Я даже не могу назвать свое имя или профессию. Приговор: расстрел.

Два солдата встают по обе стороны от меня. Прежде чем мы успеваем покинуть помещение, появляется советский офицер высоченного роста. Все встают перед ним навытяжку.

Офицер смотрит на нас и спокойно спрашивает: «Что здесь происходит?» Кто-то начинает объяснять, а я, перебивая, тоже говорю что-то по-русски. Офицер, не дав заметить своего удивления, спокойно просит меня продолжать. Я говорю ему, кто я такая, представляю дочь, внучку и друзей и рассказываю, что здесь произошло.

Офицер слушает без всяких комментариев, а потом спрашивает, не родственница ли я московской актрисе Ольге Книппер-Чеховой. Я киваю. «Она — моя тетка». Офицер приказывает двоим солдатам отвести нас домой и оставаться с нами для нашей охраны. Я пользуюсь этой охраной только до вечера.

Вечером к дому подъезжает машина с советскими офицерами. Офицеры просят меня, взяв с собой немного личных вещей, сесть в машину.

Я прощаюсь с Адой, Верой и друзьями — мы уверены, надолго.

Офицеры привозят меня сначала в главную ставку Красной Армии в берлинском районе Карлсхорст. Они холодно вежливы со мной. В эту же ночь мои сопровождающие везут меня в Познань, а оттуда на военном самолете сразу же отправляют в Москву.

Я попадаю не в тюрьму.

Меня поселяют в квартире офицерской жены; ее муж пропал без вести в Германии. Она живет с двумя маленькими детьми в кухне. Три комнаты пустуют; у нее нет никакого топлива. С моим водворением она впервые за много месяцев получает дрова. Две комнаты из трех оборудуют для меня.

Иногда меня посещают советские офицеры, они приносят книги или играют со мной в шахматы.

Мой слегка иронический вопрос, как долго они собираются развлекать меня подобным образом, остается без ответа. Офицеры только очаровательно улыбаются.

Мое пребывание в этой золотой клетке обусловлено только одним требованием — я должна сохранять полную анонимность. Позже я узнаю, почему.

Вдова Чехова, моя тетка, еще жива. И она не должна знать, что я в Москве.

Через несколько дней мои шахматные партнеры везут меня на допрос.

После 25-летнего перерыва я снова вижу Красную площадь. На первый взгляд здесь, как мне кажется, все осталось по-старому. Мои сопровождающие предъявляют охране сооответствующие документы и сообщают, кто я такая. Один из охранников вынимает из кармана мою фотографию, сличает с оригиналом и пропускает нас. И этот безмолвно действующий механизм проверки и получения информации тоже, думается, остался прежним...

И вот я сижу в большой просто обставленной комнате. Напротив меня несколько офицеров. Они вежливы, разговаривают со мной по-русски, по-немецки и по-французски и ведут себя так, будто всего-навсего хотят побеседовать со мной на разные международные темы.

Я же продолжаю ломать голову над причинами моего весьма своеобразного ареста и внутренне все время начеку, все время жду, что один из офицеров вдруг заорет на меня и прикажет бросить в сырой подвал. Но ничего подобного не происходит.

Никто из моих собеседников не вскакивает со своего места, не кричит на меня. Ни у одного из них ни разу нет в голосе даже намека на угрозу. Свои вопросы они задают как бы между прочим в разговорах о литературе, музыке, театре и кино, как бы мимоходом спрашивают, делал ли какие-то замечания Геббельс во время театральных репетиций, диктовал ли свои законы кинематографу, с каких пор наметилось соперничество между Герингом и Геббельсом в культурной жизни Берлина, каково мое личное впечатление от Гитлера, Геринга, Геббельса и Муссолини, что я знаю о Бормане, и почему Генрих Георге так активно симпатизировал нацистам, если до 1933 года он был явным коммунистом.

На все эти затронутые в нашей беседе вопросы я даю более или менее исчерпывающие ответы. О Геббельсе я могу рассказать много, о Гитлере и Муссолини меньше, а о Бормане вообще ничего. Я его никогда не видела. Но именно по отношению к Борману офицеры особенно упорны. Они вновь и вновь возвращаются к нему. Приходится разочаровать их. И, видимо, я просто поражаю их, встав на защиту Генриха Георге. Я упорно настаиваю на том, что он не был нацистом.

«Он одержимый, он до мозга костей актер, который не может жить, если не играет на сцене. Возможно, что в силу этой его одержимости, готовности играть когда угодно и где угодно могло возникнуть впечатление, будто за свою жизнь он многократно менял свои политические пристрастия. Но это впечатление ошибочно. Я всегда видела в нем художника, а не политика...»

Несколько недель спустя после этой моей речи в его защиту Генрих Георге умирает в лагере под Берлином, куда его отправили немецкие доносчики. Он и там продолжал играть. Но не выдержало сердце.

Офицеры благодарят за мои интересные сообщения. Меня отвозят назад на мою частную квартиру. Впереди много времени для размышлений о том, почему все-таки русские привезли меня в Москву.

На протяжении следующих трех месяцев они время от времени приходят побеседовать со мной в том же тоне, что и прежде,— такие же предупредительные и вежливые. Что им действительно от меня нужно, этого я не узнаю никогда. Может быть, они просто переоценили мою персону в политическом плане? Но мне удается узнать кое-что другое; не от офицеров, а от женщины, у которой я живу.

После первой настороженности и недоверия она становится разговорчивее. И дети тоже больше не боятся чужой тети.

Женщина рассказывает мне о своем муже и о том, что ему довелось увидеть, прежде чем закончилась война.

Теперь мне становится ясным, что Россия понесла больше потерь и опустошений, чем все ее союзники и противники вместе взятые. Последствия войны затрагивают здесь каждого отдельного человека куда страшнее, чем где бы то ни было...

Женщина в страхе ждет того дня, когда меня уже не будет в ее доме. Ей с детьми придется опять голодать и мерзнуть как прежде.

И вот этот день наступает.

26 июля 1945 года меня самолетом отправляют в Берлин. А в Берлине я тоже

продолжаю голодать, как и многие другие во всем мире, независимо от того, относятся они к победителям или к побежденным. Безумие войны не делает здесь никаких различий.

Послевоенное процветание

В августе 1945 года возвращается из английского плена мой зять доктор Руст, второй муж моей дочери. Из ничего мы создаем для него маленькую гинекологическую клинику. Аде и ее мужу нужно начинать жизнь сначала. А больных, к сожалению, значительно больше, чем здоровых. Из пуховых перин мы делаем подушки, собираем одеяла. А посылки, которые мы получаем от друзей из Америки, идут в обмен на нужные вещи. От денег нет никакого толка, они ничего не стоят. Наши украшения еще лежат, зарытые в саду, где теперь вместо цветов садовник выращивает капусту и морковь. Кто-то из солдат оккупационных войск убивает двух моих собак. Остается только сеттер Шнуте. Но скоро опять появляется целый маленький «зверинец». Благодарные пациенты дарят своему доктору сначала овечку, потом поросенка, козу, петуха, двух уток и кролика.

Все они в один прекрасный день должны быть отправлены в наши пустующие кастрюли и сковородки. Но только кто будет их резать?..

Каждый раз, когда нам совсем нечего есть и у нас бурчит в животах, мы смотрим украдкой на овечку, уток или на петуха и взглядом спрашиваем друг друга: кто сделает это?.. Никто. И я думаю, что еще сегодня на свете сохранилось бы множество совсем старых животных, если бы каждого теленка, каждую курицу, которых человек захотел бы съесть, он должен был зарезать сам. Анонимность конвейера и здесь притупляет и без того уснувшее чувство совести.

Наш «зверинец» растет и процветает. Время от времени животные уже в почтенном возрасте умирают естественной смертью.

В остальном оправдывает себя старое правило. В трудные времена тому легче, кто пользуется известностью. Все солдаты и чиновники оккупационных властей, с кем мне приходилось иметь дело, обходятся со мной весьма предупредительно. Более того, некоторые просят фотографию на память. За это я получаю от французов белый хлеб и вино, от русских водку, сахар и крупу, а от американцев в большинстве случаев сигареты. Блок сигарет дороже золота на черном рынке.

И все-таки, несмотря на некоторые льготы, факт остается фактом: спустя двадцать пять лет мне опять надо начинать все сначала. Как когда-то, через несколько месяцев после русской революции. [...]

Вместе с коллегами я открываю театр в районе Фриденау. Мы играем в примитивнейших условиях —если вообще играем. Часто не бывает электричества. Так же часто выходят из строя разные запасные части, сделанные собственными руками.

Мрачное время — во многих отношениях.

Самая подходящая пора для темных личностей, появляющихся, чтобы провернуть какое-нибудь фантастическое дело, и снова исчезающих за решеткой или в небытии.

Однажды вечером объявляется какой-то американец или, точнее, человек, выдающий себя за американца. В этот вечер с электричеством все в порядке. Спектакль идет, мы облегченно вздыхаем.

Пока я потом снимаю грим, в уборную ко мне входит этот американец и по всем правилам светского человека представляется под именем Джорджа Кайзера. Без всяких предисловий он заявляет, что как представитель американской фирмы «Парамаунт» он уполномочен заключить со мной контракт на съемки в Голливуде.

Это значит, никаких забот с питанием, с одеждой, никаких карточек, никакого голода, в общем, рай на земле.

Тогда, в конце двадцатых годов, я не смогла вынести этого рая.

Но тогда в Германии у нас было все. А сейчас здесь, кроме грязи и нищеты, нет ничего.

Действительно — ничего?..

Мы все должны начинать заново, с нуля — с лишениями... но и с определенными надеждами. Здесь у меня наш театр и мои коллеги. Я колеблюсь.

Мистер Кайзер понимает мои сомнения, но упорствует в своем предложении.

В последующие дни он звонит мне все чаще и чаще. Видя, что я все еще не могу решиться, он реагирует уже не так снисходительно.

В конце концов, заявляет он, долго я все равно не смогу продержаться в Германии.

«Но... почему?»

«Нам, разумеется, известны все слухи, связанные с вами».

«Какие слухи?»

Кайзер коварно усмехается.

«Шпионаж, личные связи с Гитлером и Сталиным, присуждение ордена Ленина и т. д. и т. п. Когда положение нормализуется, сударыня, старушка Европа будет сердиться на вас, безразлично, все ли в этих слухах правда... или ничего».

«Это все неправда!»

Кайзер снисходительно улыбается, будто хочет сказать «ладно, ладно» и продолжает: «У нас в Америке из того, что здесь принесет вам только неприятности, вы извлечете выгоду; никаких проблем, уверяю вас, никаких проблем...»

В этом пункте он вовсе не лжет, к сожалению, нет.

Еще за несколько месяцев до этого разговора одна из крупнейших нью-йоркских газет через своего посредника предложила мне приехать в Америку и написать там мемуары. При этом речь идет не о точном соблюдении «facts» и дотошном историческом правдоподобии. То, что мне надлежит написать, должно быть сенсационно. И если действительность недостаточно впечатляюща, можно ее слегка приукрасить — например, рассказами об интимных контактах с верхушкой третьего рейха — «лучше всего с теми, кого уже нет в живых, чтобы никто не мог докучать нам опровержениями».

Таково было предложение американской газеты, о котором мистер Кайзер, очевидно, знал и своими намеками хотел как бы подкрепить его.

Однажды в воскресное утро он снова появляется у меня дома; как обычно, настойчиво требует моего решения и дает понять, что улетает в Вену, чтобы вести переговоры с Рудольфом Праком. Он должен пробыть в Вене две недели.

От радости, что избавлюсь от Кайзера на это время, я совершаю две ошибки. Я прошу его взять в Вену костюм, который Прак оставил у меня в конце войны, а из Вены привезти мое любимое бриллиантовое кольцо, которое находилось на хранении у Прака.

По возвращении Кайзер спрашивает: «Какие, собственно, цели вы преследовали в этой истории с костюмом?»

«С каким костюмом?»

«С костюмом, который якобы принадлежит господину Праку...»

«Не понимаю, о чем вы говорите».

«Не разыгрывайте из себя невинного ангела, милостивая сударыня. Вы актриса, притворство — ваша профессия».

«Такие ситуации нередко бывают у меня в жизни, и есть только две возможности, мистер Кайзер. Вы можете уйти по своей воле или я прикажу персоналу вышвырнуть вас».

Кайзер с сожалением пожимает плечами, вынимает из портфеля лист голубой бумаги.

«Этот документ вам, конечно, незнаком».— Он улыбается.

Передо мной лежит светокопия с изображением кругов, линий, геометрических фигур и математических формул.

«Нет,— говорю я, сбитая с толку.— Этот документ мне не знаком».

«Я так и думал»,— иронизирует Кайзер.

Затем он открывает свой чемодан, достает костюм Парка и спрашивает: «Но этот костюм вы узнаете... или?..»

«Да».

«Вы хотели отослать его со мной в Вену...»

«Да».

«Значит, вы этого не отрицаете?»

Кайзер берет светокопию со стола и свертывает ее: «Того, что вы пытались через меня переправить эту бумагу контрабандой в Вену».

«Я не понимаю».

Кайзер принимает позу комиссара полиции, близкого к достижению цели.

«Вы тщательно зашили эту бумагу вот сюда,— он показывает на кусок отпоротой подкладки в пиджаке Прака,— и вы, наверняка, лучше меня знаете, какую ценность

представляют эти формулы для какого-нибудь... физика-атомщика в русском секторе Вены!»

«Вы с ума сошли!»

«Нет. Я абсолютно убежден, сударыня, что вы все еще или, вернее, что вы снова занимаетесь шпионажем...»

Я не свожу глаз с распоротого шва в пиджаке Прака:

«Кто-то сыграл со мной шутку,— тихо говорю я.— Очень скверную шутку...»

Кайзер продолжает тоном комиссара:

«Этот трюк был обнаружен при контроле на границе. На мое, а еще больше на ваше счастье при этом присутствовал мой друг майор Брэдли. Он поручился за меня. И в ответ на мою убедительную просьбу он — пока — согласился не докладывать о случившемся начальству. Теперь, фрау Чехова, все дальнейшее зависит от меня».

Этот шантаж Кайзера возвращает мне способность рассуждать хладнокровно: этот человек предлагает мне контракт с Голливудом и попутно разыскивает шпионов-атомщиков... Что бы это значило? Я спрашиваю, что связывает его, доверенное лицо «Парамаунта», с атомным шпионажем.

«Вообще-то ничего,— не растерявшись, говорит Кайзер.— Но как посредник в передаче костюма Праку я по вашей вине попал в двусмысленную ситуацию. А как бывший солдат и сотрудник секретной службы я не могу оставить на себе это пятно».

В последующие дни Кайзер досконально обыскивает каждый квадратный метр в театре и в моей квартире. Затем он заявляет мне, будто бы убежден, что я неумышленно оказалась замешанной в эту контрабанду секретных документов. Некоторые факты якобы указывают на то, что за мной ведут слежку русские.

Я иду к телефону. Я хочу позвонить советскому коменданту, чтобы разобраться в этом деле. Кайзер вырывает у меня из рук трубку и кричит: «Бросьте! Или вы поможете мне напасть на след этой организации или... я должен буду приказать вас арестовать».

Несколько позже предположения Кайзера подтверждаются. Как-то когда я возвращалась из театра в Кладов, за мной следует «оппель-кадет». Я пытаюсь отделаться от преследователя, сворачиваю в маленькие улочки, резко меняю курс. Напрасно. Машина, как клещ, висит на мне. На следующий день все повторяется.

Однажды дома у порога я нахожу письмо на русском языке без всякого обращения:

«Вы в опасности! Я видел вашу фотографию — я бесконечно люблю вас. Не могу с тех пор прикоснуться ни к одной другой женщине. Я все время спрашиваю себя, зачем эта война? Теперь я знаю. Это было предопределено судьбой, я должен был узнать вас. Я буду пытаться охранять вас от опасности и буду держаться всегда на определенном расстоянии позади вас. Машина № 32684».

Значит, не враг, не агент, страстный поклонник?

Мне присылают цветы... и конфеты. С трудом верится. Откуда этот человек в наше время достает эти бонбоньерки?

Один раз ночью кто-то резко звонит в дверь. Когда я открываю ее, к моим ногам падает письмо. Адресат: машина № 32684.

Слова набросаны в спешке и беспорядочно: «Я люблю вас больше всего на свете! Я больше не могу! Приходите сегодня же ночью — я умоляю вас! Я жду вас через полчаса — в 500 метрах отсюда —по пути в театр!»

Поведение моего поклонника начинает меня тревожить. Я всерьез задумываюсь, а не преступник ли он с патологическими наклонностями.

Новая записка: «Мне больше не до шуток. Еще во времена монгольских завоеваний у побежденных народов похищали женщин... Машина № 32684».

Сумасшедший. Никаких сомнений. Мои нервы больше не выдерживают. Я еду в комендатуру советского сектора.

Полковник сдержан. Сидит, откинувшись назад, и слушает мою историю об этой машине № 32684. В качестве доказательства я предъявляю записку незнакомца, утром торчавшую в дверях. Полковник равнодушно улыбается: «Какой-то влюбленный петух, не так ли?»

Спокойствие этого человека выводит меня из себя. Я решаю оставаться в комендатуре до тех пор, пока не получу уверенности в том, что этот «влюбленный петух» с помощью властей не исчезнет из поля моего зрения.

И я перехожу в нападение.

«А что вы скажете о ваших соотечественниках, которые уже несколько недель подряд следят за моим домом и за театром? Или мне это только кажется? Может быть, я страдаю галлюцинациями?»

Мой вопрос частично лишает полковника его стоического спокойствия, теперь он внимательно слушает, и не только. К сожалению. Потому что теперь вопросы задает он. И через несколько минут получает от меня то, что ему было нужно.

Я рассказываю ему все... включая американца Джорджа Кайзера и таинственный лист бумаги с «атомными формулами».

Полковник сидит неподвижно, внимательно слушает, кивает, молчит. Затем вежливо приглашает меня пройти в соседнюю комнату, пока он будет звонить в Главную ставку в Карлсхорсте. И я жду.

Через три часа я чувствую себя внутренне готовой уехать во Францию, Англию или в Штаты, все равно куда — если, конечно русские не решат эту проблему на свой манер и не предложат мне длительное пребывание в Сибири.

Но полковник предлагает мне нечто совершенно иное: гастроли в советском секторе.

Потрясенная, я молчу.

Полковник чрезвычайно вежлив. «У нас... есть причины просить вас об этих гастролях, и они в ваших собственных интересах. Так же, как и вы, мы хотели бы подробнее узнать об этой машине № 32684 и о людях, которые ведут за вами наблюдение... Сообщите письмом незнакомцу из машины № 32684 о том, что вы ждете его после представления в своей уборной. И позаботьтесь о том, чтобы предполагаемые наблюдатели за вашим домом и все ваши знакомые узнали о ваших гастролях на Александерплаце... Вы ведь согласны это сделать?»

Конечно, я сделаю это — что мне еще остается.

Когда в условленный вечер я появляюсь в кинотеатре на Александерплаце, где проходят мои гастроли, в моей уборной — роскошный букет роз с приколотой к нему запиской. «Мой незнакомец» пишет: «Я очень счастлив — машина № 32684».

После представления я прошу свою дочь Аду проводить ко мне незнакомца. При этом на душе у меня скверно, ибо здесь расставлена для него ловушка. «Но я действую так в целях самозащиты»,— уговариваю я себя и вспоминаю все угрозы и эскапады моего «кавалера роз». И вот передо мной стоит незнакомец из машины № 32684 — блистательный красавец с неестественно горящими глазами. Он красуется передо мной, театрально прикладывает руку к сердцу и с пафосом произносит: «Наконец. Наконец! Вы представить себе не можете, Ольга Чехова, что значит для меня этот момент!»

Чтобы охладить его пыл, я подчеркнуто деловым тоном спрашиваю его, что бы он сделал, если бы я не приняла его. Незнакомец с молниеносной быстротой вынимает из кармана револьвер.

«Вот... вот мой ответ. Я бы сегодня же застрелил вас. А потом и себя...»

Значит, действительно сумасшедший и, видимо, способен на все. Всеми силами я стараюсь сохранить спокойствие.

«Послушайте, будьте благоразумны. Дайте мне револьвер. Этим не шутят».

Он в растерянности смотрит на меня и послушно, как ребенок, отдает оружие. Через несколько секунд солдаты Красной Армии уводят этого человека. Он смотрит своими огромными глазами, не веря, не понимая, что происходит, но безвольно идет с ними.

Когда моя дочь и я хотим покинуть кинотеатр, два советских постовых преграждают нам дорогу, а потом везут в какое-то учреждение, название которого я так и не узнала. Допрос продолжается несколько часов и вертится все время вокруг одного и того же человека: Джорджа Кайзера. Правда, я не могу избавиться от впечатления, что русские не совсем всерьез принимают этого Кайзера. Под утро они нас отпускают и тут же как бы подтверждают мое предположение. Один из молодых солдат ухмыляется: «Ваш Кайзер вовсе не служит в секретных частях, наверно, его интересовали только ваши драгоценности...»

Несколько часов спустя мне звонит полковник из Главной ставки в Карлсхорсте, которому я рассказала о своих приключениях.

«Хотите знать, кто такой ваш незнакомец из машины № 32684? Один из наших самых способных инженеров. Он работает здесь в Управлении. И он действительно

просто болен от любви к вам. Политические или уголовные мотивы исключаются; несчастный фанатик... может быть, и не совсем безопасен...»

Полковник делает небольшую паузу. Я пытаюсь как-то прийти в себя от потрясения.

«Вы поражены? И вам его немножко жаль?»

«Да».

Голос полковника неожиданно звучит сугубо по-деловому.

«Вы не должны его жалеть. Товарищ инженер попросил о переводе. Уже завтра он покинет Германию...»

Легкий щелчок в проводе — полковник повесил трубку. Я тоже медленно кладу свою на рычаг...

На следующий день в моей уборной стоит Джордж Кайзер.

Он в прекрасном расположении духа — он только что вернулся из удачной поездки. Он идет к телефону, набирает номер, беседует с кем-то из своих друзей и... вдруг останавливается, чем-то пораженный.

«...в... советском секторе? Этого не может быть. Я тут же допрошу ее».

Он с угрозой смотрит на меня.

«Вы гастролировали на Александерплаце?»

«Да».

«Зачем?»

«Вас это не касается».

«Меня это очень и очень касается».

Я вспоминаю об иронических замечаниях русских по поводу «тайного агента Кайзера» и... недолго думая, выгоняю его.

Разумеется, он тут же вернется, думаю я. И тут мне в голову приходит идея. Я перерезаю шнур телефона.

Кайзер действительно возвращается; теперь он говорит со мной озабоченным тоном, чуть ли не по-отечески увещевая меня: «Давайте еще раз все обсудим. Если вы сейчас мне не расскажете всего, то есть буквально всего, я вынужден буду сообщить моей службе о том, что вы ведете двойную игру...»

Я показываю на телефон: «Делайте, что считаете нужным».

Кайзер хватает трубку.

«К сожалению, у меня нет больше сомнений в том, что вы и сейчас занимаетесь шпионажем в пользу русских, как делали это во время войны...»

Он набирает номер. «Алло? — говорит мистер Кайзер,— пожалуйста, майора Брэдли... Хелло, Джеф...»

Я бегу в дирекцию, объясняю ситуацию и прошу поставить в известность комендатуру союзных войск. Затем возвращаюсь к себе.

Кайзер все еще «говорит по телефону». Через несколько минут появляются два высоченных «Gl`s», суют Кайзеру под нос оборванный телефонный шнур и показывают ему на дверь.

Кайзер пожимает плечами и идет впереди них.

Через несколько дней все разъясняется. Кайзер вовсе не Кайзер. Он не действует по поручению «Парамаунта», он не служил ни в американской армии, ни в секретной службе. Он — немец, работает помощником кельнера в американском офицерском казино и, видимо, абсолютно неверно понимает, что значит «American way of life»[1].

Кайзер — типичное явление периода послевоенного процветания. Возможно наиболее типичное, но ни в коем случае не единичное. Явление в эти годы, когда, как никогда раньше, процветают обман, блеф, интриги, спекуляции, доносительство и махинации, весьма распространенное.

При этом существуют не только «Кайзеры», эти маленькие чванливые надуватели; есть и другие, более могущественные, а потому более опасные, которые так же, как и он, хватаются за какую-то шпионскую историю и ради сенсационного паблисити, не раздумывая, раздувают ее до убийственных последствий.

Сначала в лондонском журнале «People» появляются слухи о моей якобы шпионской

[1] «Американский образ жизни» (*англ.*).

деятельности. Но «People» оставляет открытым вопрос, работала ли я на Гитлера или на Сталина или сразу на двоих.

Я не принимаю всерьез эти сомнительные сообщения, потому что на протяжении долгих лет при постоянном свете прожекторов я научилась игнорировать сплетни и пересуды.

Но к сенсационным сообщениям подключаются и немецкие газеты. Я корзинами получаю письма с угрозами, тем более что в довершение всего теперь еще публикуется сообщение о том, что мне якобы вручен орден Ленина.

Однажды на улице ко мне бросается молоденькая девушка, плюет мне в лицо и кричит: «Это тебе, предательница родины!»

Я вытираю лицо и... молчу. Что мне делать? Я посещаю все четыре комендатуры и прошу опубликовать официальное опровержение моей якобы шпионской деятельности. Опровержение публикуется. Что дальше? А дальше — я знаю — есть две возможности.

Первая: соответствующие газеты будут по-своему, с иронией толковать само понятие «опровержение», которое по сути является лишь подтверждением, но в отрицательной форме, тех сообщений, которые до сих пор были просто слухами. И они будут писать дальше.

Вторая возможность: газеты будут действовать, согласуясь с принципом, что нет ничего старее, чем вчерашняя газета,— и выбросят «шпионское дело» в мусорную корзину. На это я и надеюсь. Видимо, правильно делаю. Но ждать приходится два долгих года. А между тем на первой полосе штутгартской «Вохенпост» появляется фотография из моего старого фильма. В левой руке у меня статуэтка. С помощью такого простого технического трюка, как ретушь, маленькая фигурка превращена в символ высшей советской награды. Подпись: «Ольга Чехова с орденом Ленина. За верную шпионскую службу». Газета обещает «пикантные подробности из жизни ведущих актеров». Или вот еще сообщение: «...Под меховой шубой у Ольги Чеховой сверкал орден Ленина, полученный вместе с виллой и личной советской охраной в благодарность за долголетнюю шпионскую деятельность в окружении Адольфа Гитлера. Он так и не раскусил хорошенькую Олли и на всех балах, в годы войны называемых «дипломатическими приемами», представлял ее иностранцам как одну из самых видных немецких актрис. Только Геббельс со своим нюхом юриста всегда предостерегал от нее, но Гитлер полагал, что маленький доктор получил у нее от ворот поворот и просто мстит...»

Мой адвокат подал жалобу. Ответ прозвучал следующим образом.

«Госпожа Чехова отрицает получение ордена Ленина. Ей, разумеется, это лучше знать! Я же, исходя из этого заявления, не могу настаивать на своем утверждении, хотя все самые значительные представители мира искусства в Восточной Германии, регулярно собирающиеся в описанной мной «Чайке», придерживаются того же самого мнения. К сожалению, у меня нет доступа в Орденскую канцелярию Кремля!

Госпожа Чехова отрицает также, что занималась шпионажем в кругах Гитлера. И в этом я не могу опровергнуть ее, так как я в этих кругах не вращался, как это делали выдающиеся актеры тысячелетнего рейха...

На это редакция «Вохенпост» сообщает:

«В Советском Союзе орден Ленина носят рабочие-стахановцы, актеры, государственные деятели, изобретатели. И даже кое-кто из западных дипломатов после окончания войны удостоился этой награды за свои заслуги.

Утверждение же о том, что госпожа Чехова занималась шпионажем против третьего рейха, следует рассматривать с современной позиции, ибо сейчас подобную деятельность едва ли можно назвать бесчестной. Как среди немецких политиков в Западной, так и в Восточной зонах есть немало таких, кто хвастается, что в прошлом они поставляли определенную информацию врагам национал-социализма, стремясь тем самым ускорить гибель третьего рейха.

Я сдаюсь. То есть я предоставляю каждому лично составить свое мнение о подобной журналистской практике.

Но еще в 1955 году — я снималась тогда в Бад Райхенхалле — какая-то старая дама, сгорая от любопытства, спросила меня: «Ах, пожалуйста, дорогая фрау Чехова, теперь-то скажите мне, только мне одной: были вы шпионкой или нет?..»

Новая жизнь

Мы снова играем в театре — в невероятных условиях.

Для следующего спектакля («Хитрая вдова», музыкальная комедия по Гольдони) наши костюмы, сама того не ведая, обеспечивает нам русская районная комендатура. По ордеру комендатуры я приобретаю ткань шириной в один метр, напоминающую перевязочный материал; ткань очень мягкая, мы ее красим и крахмалим. Наши платья, воздушные и пестрые, выглядят восхитительно. Вслед за этим я ставлю сама «собственную пьесу» — переработанный мною для сцены рассказ Чарлза Диккенса «Сверчок на печи». Ганс Мебельт играет главную роль, а я читаю пролог.

В остальном живем, перебиваясь с хлеба на воду, голодаем и бываем счастливы, если нас приглашают выступать на дипломатических приемах союзников.

Вместо гонорара в обесцененных марках мы получаем сигареты, масло, вино или водку — на вынос.

Но это редкие, очень редкие праздники.

В Берлине появляется молодой человек из Польши. Его имя скоро становится известным каждому человеку из мира кино, а через несколько лет — и далеко за пределами Германии.

Это Артур Браунер.

Я играю в его фильме «Магараджа против воли». Соня Циман, Иван Петрович, Рудольф Прак, Рудольф Платте и Хуберт фон Майеринк — мои партнеры.

Имена известные, думает Браунер, будет успех...

Успеха нет. Но Браунер не теряет мужества. Старые фабричные здания в Шпандау он превращает в современные киноателье.

Как продюсер он выпускает один за другим кассовые фильмы, а позже и другие настоящие художественные произведения, получающие федеральные премии.

Браунер — это Поммер послевоенных лет. При этом наряду с обычными материальными трудностями у него есть и другие заботы.

В третьем рейхе шли только отдельные американские, французские и английские фильмы, и публика теперь хочет наверстать упущенное за двенадцать лет. Фильмы из США, Англии и Франции устремляются в немецкие кинотеатры. Выстоять в конкурентной борьбе с их размахом, с их подчас безупречным мастерством, с их художественными достоинствами очень трудно, в особенности в стране, которая лежит в развалинах.

Годы идут.

Я часто думаю о себе. Я не питаю никаких иллюзий. Растет новое молодое поколение, поколение, которое уже просто потому не считается со старшими, что они старше. Это поколение, которое уже сам факт старения воспринимает как некую странность, которая их вовсе никогда не коснется. По сути дела, ничего необычного в этом нет. Напротив, само по себе это — одна из немногих постоянных величин во всем мире, только сейчас это жестче, грубее. Кого это может удивить?

О своем материальном положении я не хочу думать. Здесь все ясно... дела плохи.

Не разбираясь в делах, пользуясь плохими советами, я позволяю уговорить себя открыть ипотечный счет на свою недвижимость в надежде получить после денежной реформы всю сумму в твердых марках.

Это оказалось иллюзией. Денег нет. Я расстаюсь с вещами, которые всю жизнь были мне милы и дороги: с иконами, книгами, другими ценными предметами.

Я пишу свою первую маленькую книжку по косметике.

Ее быстро расхватывают, но новый тираж не предвидится. Издательство разоряется на весьма солидном труде об Альберте Швейцере и объявляет себя банкротом.

Вместо того чтобы учиться на ошибках, я снова попадаю на удочку — теперь с собственной кинофирмой.

Я не хочу больше зависеть от других. Я хочу доказать, что немецкий развлекательный фильм может обладать и определенными художественными достоинствами. И я хочу не только играть в фильме, но и быть режиссером.

Опять иллюзии...

После трех фильмов фирме приходит конец. Почему?

По многим причинам, в особенности по одной очень важной, которая в этот раз

действительно учит меня быть умнее, дает мне опыт в обращении с деньгами и с друзьями.

«Деньги портят дружбу»,— говорят друзья, у которых деньги есть, но которые находят все новые и новые поводы отказать мне в кредитах на короткий срок на нормальных условиях.

Для этих буквально утопающих в марках друзей деньги настолько портят дружбу, что, увидев меня издалека, они спешат на другую сторону улицы. Помощь — мне лично, а не фирме, приходит от двух людей, которые отнюдь не принадлежат к кругу друзей.

Один из них — бывший коллега по работе в Берлине — живет на свою скромную пенсию и отдает мне свои сбережения. Другой был в концлагере. Он готов поделиться со мной частью тех денег, которые получил как компенсацию.

Это настоящее спасение в последнюю минуту, после краха собственной фирмы.

Что же мне делать дальше? Перейти на амплуа «комической старухи» или отказаться от профессии?..

Бесцветно и незаметно исчезнуть со сцены, уехать за границу, стать экономкой в какой-нибудь интеллигентной семье?

Пугает меня не скромный достаток — я голодала, знала нужду и выжила — но монотонность будней. Однообразие дней, сменяющих друг друга, то, чего я боялась всю жизнь?

Отказаться от этой второй, моей истинной жизни? Этого я еще не могу себе представить...

Я думаю о себе и не питаю никаких иллюзий.

Но горечь делает человека уродливым...

И в шестьдесят лет я снова все начинаю сначала.

Я продаю дом в Кладове и переезжаю из Берлина в Мюнхен.

В центре Баварской метрополии я открываю свой первый косметический салон.

Какой я лично делаю вклад в это дело?

Знания по косметике, приобретенные еще десятилетия назад на родине и за рубежом и постоянно пополняемые. Диплом из Брюсселя, диплом из Парижа, посещение лекций в университетах Берлина и Мюнхена, подробные беседы и консультации с известным русским биологом, профессором Богомольцем в Лондоне, который посоветовал мне составлять собственные рецептуры.

Я отчетливо сознаю, что хотя человеческое тело и его клетки поддаются регенерации, но воздействия различных органических субстанций для этого недостаточно. Пациент в любом случае должен последовательно и активно участвовать в процессе — например с помощью питания, целиком свободного от вредных продуктов. Я уже накопила большой практический опыт. Друзья и знакомые частенько бывали объектами тестов и подопытными кроликами при испытании моих самодельных кремов и масок.

Я добивалась успеха с людьми разного возраста и, главное, с молодыми, кожа которых требует особых забот, обусловленных ростом. Не в последнюю очередь я училась на самой себе, то есть на опыте женщины, которая постоянно бывает среди людей и должна хорошо выглядеть, независимо от того, как сильно страдает ее кожа от грима.

Все это и многое другое приношу я с собой в свое новое дело.

Еще до открытия мюнхенского салона я чувствую себя вполне уверенно. Мои косметичка и практикантка видят, что их шеф знает свое дело. Я с нетерпением жду первых дам.

Вместо этого приходят два господина весьма преклонных лет.

Обоим требуется «уход за ногами».

«Только чтобы все делали лично вы, сударыня, только вы, собственной персоной»,— лепечет один из них.

Оба сияют от предвкушения удовольствия.

«Ах, как же мы преклонялись перед вами, милостивая сударыня, какой же вы были восхитительной актрисой...»

Так вот как, значит, может начаться моя новая жизнь.

Но, к счастью, приходят не только пожилые господа делать педикюр. Приходят женщины разного возраста и молодые девушки.

И многие приходят не только ради косметики, а с разными другими заботами.

У меня много возможностей донести свой опыт до других женщин. Комплексная косметика буквально проникает под кожу, она — средство самопознания и самодисциплины. Кожа чаще всего бывает зеркалом всего человека, всей личности.

Я — сторонница препаративной, а не декоративной косметики. Молодость нельзя ни вернуть оперативным методом, ни купить. Оставаться молодым — в первую очередь означает бороться с внутренним и внешним износом.

Леность, инертность — враг молодости.

Не ботинки надо чистить в первую очередь, а кожу. От нее зависят уверенность в себе, жизненные силы. Если она в порядке, неважно, из какой ткани на женщине платье. Эстетика — не привилегия богачей и не роскошь.

Чувствительная душа так же мало повинна в увядшей коже, как несправедливость судьбы. Разумеется, есть вещи, которые сильнее воли и разума, но они не оправдание для лени и пассивности.

Не жизнь разочаровывает нас — мы разочаровываем жизнь. Горечь... делает человека уродливым.

Я живу в комнате позади салона. Рядом просторная кухня... моя лаборатория. Здесь, после закрытия салона, я до глубокой ночи что-то перемешиваю и экспериментирую.

Из моих прежних коллег одним из первых меня навещает Хуберт фон Майеринк. Хубси нюхает содержимое горшков и горшочков и находит все «ужасно интересным».

И вдруг говорит: «Мой второй подбородок, дорогая Олинька, мой второй подбородок...»

«В чем дело?»

«Как от него избавиться?»

«Я с этим справлюсь...»

«Ты ангел».

Он пододвигает себе стул, садится, откидывается назад, с наслаждением закрывает глаза и мурлычет:

«Ну начинай, голубушка».

«Что начинать?»

«Что? — с намеренным возмущением переспрашивает он.— А мой второй подбородок?..»

...Через шесть лет по разным причинам мне приходится отказаться от косметического салона.

Хозяину дома самому требуется все помещение. Другой район города, куда я ненадолго переезжаю, оказывается слишком шумным и для моих клиентов, и для меня. Несмотря на трех очень старательных ассистенток, я не справляюсь с объемом работы.

Клиентура растет. Я привлекаю к работе химика, который оказывает мне помощь при испытаниях новой рецептуры.

Производство и продажа, без сомнения, должны быть поставлены на более широкую основу.

Я продаю драгоценности и мои последние антикварные вещи, чтобы финансировать новую фирму.

Вместе с семью коллегами я создаю в 1955 году фирму «Ольга Чехова Косметик-Гезельшафт», в которой теперь трудятся как в одной большой семье уже более ста сотрудников.

Один день жизни

Вот как выглядит один день моей жизни сегодня, в 1973 году, один день из многих себе подобных.

Семь часов 15 минут. Дом просыпается. Марианна приносит мне чашку чая. Она отказалась от мысли уговорить меня съедать хотя бы одну булочку. Я и сейчас ем по утрам так же мало, как прежде, во времена работы в кино, о которых я часто вспоминаю именно в эти утренние часы. Тогда ночь кончалась рано, между шестью и семью часами. Машина со студии отвозила меня на съемки или я ехала сама. Надо было успеть переодеться, загримироваться и быть готовой к восьми часам, к «первой

хлопушке». Еще до Марианны дает о себе знать такса Бэмби. Она потягивается в своей корзине, выскакивает из нее, отряхивается, кладет передние лапы на край моей кровати и трется своим мокрым носом о мою руку. Бэмби капризна, упряма, комична и — если захочет — так мила, что никто не может устоять перед ее желаниями и идеями. Никто. Не исключая кошки Шнурри. Она отлично ладит с Бэмби по одной единственной причине.

Если такса лезет вперед — а она всегда это делает,— Шнурри, помня о веками тщательно хранимом чувстве индивидуальности, ведет себя с полным достоинством. Время от времени из нового корпуса заглядывает шнауцер Аби. Но остается только в том случае, если маленькая такса настроена миролюбиво. А если она огрызается, Аби, спокойный и добродушный, снова удаляется.

Ники едет на автобусе в International School[2] в Штарнберг. Он с детства двуязычный. И уже через несколько лет научится ценить знание двух, а еще лучше трех языков.

Вера и Вадим коротко приветствуют меня: «Привет, Жу-Жу», французским словом, которое в переводе означает что-то вроде «Игрушка». Это ласкательное имя мне дала Вера. Еще ребенком она всегда слышала, как я говорила ей: «Voile ton joujou!»[3]. Я старалась очень рано научить свою внучку французскому языку, который я учила и любила с малых лет.

У Веры репетиция в театре, а у Вадима совещание на телевидении.

Восемь часов 10 минут.

Я еду на фирму... Свой белый БМВ я всегда вожу сама; наверное, радость от вождения машины никогда не покинет меня.

Сегодня в программе большое обсуждение перестройки и расширения наших помещений на Тенгштрассе. В бюро, которое так же, как все наши административные, производственные и упаковочные отделы, помещается в заднем корпусе дома на Тенгштрассе, я приветствую своего компаньона, коммерческого директора и секретаршу производства. Мы едины во мнении: помещения стали для нас слишком малы, слишком тесны. Нам придется присоединить помещения соседнего дома. Производство расширилось. Нам нужны конвейеры, мы тоже за автоматизацию.

Я иду в лабораторию. Уполномоченный строительной фирмы объясняет мне план расширения за счет новых помещений. Он показывает, какие стены придется снести, чтобы найти место для конвейера.

Мимо высоких, сплошь заполненных полок я иду назад в бюро.

Здесь размещено более ста препаратов, мы начинали с девяти. Я всегда радуюсь множеству наград, которыми были отмечены наши достижения, например «Grand Prix International»[4] в Венеции. Секретарша называет мне даты моих докладов в Гамбурге, Ганновере и Дюссельдорфе, она позаботится о том, чтобы по времени они были максимально приближены друг к другу и чтобы я не теряла попусту время.

Я еду домой.

Раннее утро: основного потока людей, отправляющихся на работу, еще не видно. Улица оживлена в меру. Я прикидываю, что мне предстоит еще сегодня сделать. И вспоминаю, что мне надо сменить зеленые насаждения и цветы на могиле моей дочери Ады в Грэфельфинге.

Дома меня ждут Бэмби, Аби и Шнурри. Бэмби бросается на меня с такой радостью, будто не видела меня целый месяц. Аби более степенно несколько раз тычется своим мокрым носом мне в бок, а Шнурри ждет, когда их светлости собаки закончат свои приветствия, и тогда лишь величественно два-три раза пройдется вокруг моих ног и снова свернется в клубочек в самом удобном и мягком кресле.

Шнурри обязана своей жизнью моему правнуку Ники. Однажды он попросил у меня пять марок: «А лучше семь»,— добавил он важно. Я дала ему семь.

Он исчез, купил у соседей за пять марок кошку, которую они хотели утопить, и в мгновение ока заработал в результате своей спасительной акции две марки.

Марианна, мой добрый гений, приносит почту. Писем много, я ими позже займусь.

---

[2] «Интернациональная школа» (*англ.*).

[3] «Вот твоя игрушка» (*франц.*).

[4] «Большая международная премия» (*франц.*).

Меня приветствует «солдат Миша». Это двадцатилетний сын моей умершей дочери Ады. Он служит в военно-воздушном флоте, и сейчас у него короткий отпуск.

Мы пьем вместе по чашечке чая. Он неохотно и немного рассказывает мне о своей службе. Кое-что в нем напоминает мне... Джепа. Хотя Миша другой тип, и все-таки...

Надеюсь, ему никогда не придется нажимать на курок, думаю я... И в этот момент меня вдруг кто-то нежно целует. Это пришел Ники из флигеля. Он поедет вместе со мной на могилу Ады...

На кладбище я обсуждаю с садовником новые посадки. Ники молча слушает. Когда садовник уходит, он вдруг говорит: «Правда, Жу-жу, сначала ведь будет твоя очередь?»

«Вероятно,— потрясенная вопросом, говорю я,— но это вовсе не обязательно».

«Почему?»

Я бросаю короткий взгляд в сторону могилы Ады.

«Иногда... вначале умирают более молодые».

Ники небрежно отмахивается и с уверенностью констатирует:

«С бабушкой было исключение: она попала в аварию. А нормально так: сначала ты, потом папа, потом мама и в конце... — он широко расставляет руки, будто собирается прыгнуть в воду с трехметровой высоты,— совсем в конце вниз умчусь я...»

Я смотрю на него, слегка ошарашенная. А он непринужденно улыбается.

После ужина я просматриваю почту. Некоторые письма от друзей, большинство от незнакомых людей: молодых и пожилых, которые делятся со мной своими заботами. Морщины и морщинки, одиночество, пустота, пресыщение, проблемы брака, страх перед будущим...

Я делаю заметки на полях — для своих будущих ответов.

Для молоденькой женщины, находящейся в подавленном состоянии, я сразу записываю: «Каждая секунда, каждая минута, каждый час, прожитый нами без радости, потеряны безвозвратно...»

Двадцать три часа.

В доме наступает тишина...

День идет к концу. Один день из числа многих...

Фильмы, в которых я играла

1921. «Замок Фогелёд».
1922. «Хоровод смерти».
1923. «Кукольный дом» («Нора»). «Потерянный башмачок». «Татьяна». «Пагода». «Пер Гюнт».
1924. «Опустившиеся». «Дебет и кредит».
1925. «Старый бальный зал». «Зачем вступать в брак». «Современная девушка». «Человек с того света». «Город искушения». «Любовные истории». «Море».
1926. «Горящая граница». «Его большая удача». «Семейство Шимек». «Мельница Сан-Суси». «Холм полководцев». «Человек в огне».
1927. «Кресты в болоте». «Властелины мира». «Огонь». «Покойная ее превосходительство». «Соломенная шляпка».
1928. «Женщина в пламени». «Муки любви».
1929. «Мулен Руж». «Студентка химического факультета Хелене Вильфюр». «Блуждающие огни». «Любовь братьев Ротт». «Кровосмешение». «Победительница». «Диана». «По приказу Республики».
1930. «Детектив кайзера». «Любовь на ринге». «Два галстука». «Тройка». «Раб своей любви» («Шут»). «Трое с бензоколонки». «Великая страсть». «Концерт». «Любимец богов».
1931. «Ночная колонна». «Паника в Чикаго». «Любовь по приказу». «Мэри». «Девушка с Реепербана».
1933. «Сельский учитель Уве Карстен». «Человек с того света». «Некий господин Гран». «Флирт». «Пути к счастливому браку». «Гала-представление Фрателлини». «Огонь». «Лейктенский хорал». «Ради крошечного счастья». «Полицейское донесение».
1934. «Маскарад». «Регина». «Мир без маски». «Что я без тебя». «Приключения молодого господина в Польше». «Пер Гюнт». «Генерал».

1935. «Любовь художника». «Фаворит императрицы». «Провокатор Азеф». «Грезы любви». «Вечная маска». «Вальс вокруг башни Стефана». «Дорога в рай».
1936. «Бургтеатр». «Жаннель и ее возлюбленные». «Его дочь — Петер». «Деньги». «Решающая ночь». «Маня Валевска — юношеская любовь».
1937. «При закрытых дверях». «Желтый флаг». «Странные пути любви». «Полет в грозу к Клаудии». «Любовь». «Девушка с хорошей репутацией».
1938. «Сверкают звезды». «Две женщины». «Красные орхидеи». «Приключение влюбленного».
1939. «Паркштрассе, 13». «Милый друг». «Ужасные желания». «Я отказываюсь отвечать».
1940. «Освобожденные руки». «Страсть». «Лиса из Гленарвона». «Ангелика».
1941. «Товарищи». «Храм Венеры». «Путешествие в прошлое».
1942. «Андреас Шлютер». «Глазами женщины». «Большая игра». «Люди в бурю».
1943. «Опасная весна».
1944. «Мелузина». «Вечное звучание».
1945. «Своими глазами». «Шива и цветок на виселице».
1949. «Ночь в сепаре».
1950. «Чище любого ангела». «Двое в одном костюме». «Магараджа против воли». «Мятеж в раю». «Человек, который хотел жить дважды». «Страсть». «Сердечная женщина».
1951. «Тайна одного брака». «Мой друг — вор». «За стенами монастыря» (вторая экранизация).
1953. «Талант быть счастливым».
1954. «Розенресли».

Важнейшие спектакли, в которых я играла главные роли

1915. Хейерманс. «Гибель надежды» (Москва).
1916. Бергер. «Потоп» (Москва).
Диккенс «Сверчок на печи» (Москва).
Чехов. «Вишневый сад» (Москва).
Чехов. «Три сестры». (Москва).
1919. Шекспир. «Гамлет» (Москва).
1925. Дымов. «Бабье лето» (театр «Ренессанс», Берлин).
Д'Аннунцио. «Мертвый город» (Берлин).
Золя. «Тереза Ракен» (Берлин).
1927. Чехов. «Чайка» (гастроли по Германии).
1928. Ибсен. «Нора» (гастроли).
1930. Коглин. «Легкий бриз» (Берлин и гастроли).
1933. Пэллерон. «Мир, в котором скучаешь» (Берлин).
1935. Никкодеми. «Время любви» (Берлин и гастроли).
1936. Хер. «Голубой песец» (Берлин и гастроли).
1939. Кюбье. «Сенсация в Будапеште» (Берлин).
Файлер. «Шестая жена» (Берлин).
1940. Кубье. «Aimee»[1] (гастроли).
1941—44. Гастроли: «Aimee», «Приключение влюбленного», «Несовременная любовь», «Ведро шампанского».
1946. Гольдони. «Хитрая вдова» (Берлин).
1947. Гольдони. «Мирандолина» (Берлин).
1952. Уайльд. «Веер леди Уиндермир» (Мюнхен).
1953. Моэм. «Виктория» (Мюнхен).
1959. Фермо. «Когда хлопают двери» (Мюнхен).
1964. Вильямс. «В моем доме идет дождь» (Берлин).

Перевод с немецкого Н. Егоровой

[1] «Любовь» (*франц.*).

Как сдѣлать блестящую карьеру.

Заря Харбина 1936, №141, 29 мая, 3

По рецепту Ольги Чеховой.

Каким особенным обстоятельствам обязаны вы своей карьерой? Какіе СЧАСТЛИВЫЕ СЛУЧАИ оказывали на нее рѣшающее вліяніе?

Эти и тому подобные вопросы часто задаются мнѣ и другим артистам, имѣющим успѣх. В отвѣт каждый спрашивающій ожидает получить точный рецепт успѣха. Но возможен ли такой рецепт вообще? — говорит Ольга Чехова.

В большинствѣ случаев на такой вопрос можно только улыбаясь покачать головой. Но лично могу сказать немного больше и мнѣ кажется, что могу дѣйствительно дать нѣчто вродѣ рецепта. В том, однако, что ему может каждый послѣдовать, я позволяю себѣ сомнѣваться.

РАЗОЧАРОВАНІЯ...

Итак ,по моему мнѣнію, человѣк, желающій добиться успѣха и сдѣлать карьеру, должен соединить в себѣ два качества. Он должен имѣть силу сносить разочарованія, и имѣть мужество для одиночества. Оба эти качества я считаю необходимыми.

Вѣхи пути, ведущаго к успѣху, составляются из разочарованій. Эти разочарованія ведут художника дальше, из них он черпает новое мужество и цѣпкую волю, желаніе добиться своего, выявить себя. Разочарованія просвѣтляют нас, обостряют зрѣніе, дарят нам возможность ясно видѣть границы нашего дарованія и вмѣстѣ с тѣм его возможности. Кто не в силах снести эти разочарованія, кого они принижают и отнимают радость творчества, тот потерянный человѣк и ему лучше всего распроститься со своим художественным честолюбіем.

Я считаю очень сомнительным счастьем, если кому-нибудь удается закончить свою работу именно так, как он представлял ее, и к тому же без единаго промаха, не преодолѣвая никаких затрудненій. Такое достиженіе не может принести истинной радости. Ему не хватает преодолѣнія, пламени тяжелой борьбы. Борьба очень важна. Побѣдитель, которому сдаются всѣ крѣпости без боя и без потерь, не побѣдитель, а, я сказала бы, кассир, равнодушно заносящій в книгу поступающія суммы.

...И ОДИНОЧЕСТВО.

Разочарованія очень неудобны, но и одиночество мало заманчиво. Однако, одиночество — это судьба всѣх творящих людей. У них нѣт ни склонности, ни желанія играть скучную роль салонных львов. Всѣ их интересы посвящены исключительно их работѣ, которую они предписали себѣ и которой отдаются цѣликом.

В этой работѣ они находят полное удовлетвореніе и успокоеніе.

Что может доставить ученому больше радости, чѣм новое изобрѣтеніе. Развѣ такой успѣх не перевѣшивает всего, от чего он должен был отказаться, причем остается еще невыяснен ным вопрос, замѣтил ли он вообще свое отреченіе от чего либо?

Разберем, для примѣра жизнь, которую ведет современный спортсмен. Развѣ он не должен жить аскетом ,все время тренируясь, рискуя в противном случаѣ, что другой восторжествует над ним?

А актер? Развѣ он не одержимый? «Веселая актерская братія» состоит из одиноких людей, единственное, но огромное и элементарное удовлетвореніе которых заключается в их успѣхах на сценѣ.

В наше время актеры стали болѣе или менѣе осѣдлыми, но в большинствѣ случаев они по-прежнему такіе же безродные, как это было и раньше. У актера есть правда, постоянный дом, иногда даже очень роскошный, но он не может пользоваться его уютом и покоем, как любой буржуа.

Бродяжничество, обусловленное его существованіем, не покидает его и в кем. Самые же большіе и знаменитые актеры, так же как и раньше путешествуют из одного города в другой, из страны в страну.

В сердцѣ же своем всѣ носят тоску каждаго человѣка богемы — желаніе углубиться в самого себя, когда-нибудь отдохнуть и успокоиться. Но исполненіе этих желаній им не дается — и не по внѣшним причинам, а по внутренним.

Они находят повсюду друзей, поклонников, славных хороших людей, к которым они чувствуют искреннюю привязанность. Но всегда, слишком скоро, приходит разлука. Никто так часто не напѣвает пѣсен о разлукѣ, как актеры.

ПРОФЕССІЯ И ПРИЗВАНІЕ.

Еще одно надо сказать тѣм, кто мечтает о карьерѣ: к призванію нельзя относиться, как к профессіи, к ремеслу, к работѣ, которая должна дѣлаться в определенные часы, в то время, как мысленно человѣк уже мечтает о свободном вечерѣ и его удовольствіях.

Профессія должна быть призваніем, которому отдаются и сердцем, и душой. Если человѣк тверд и талантлив, оживаем неустанным усердіем, готов отказаться от всего, что не относится к работѣ, то он добьется успѣха, он просто должен добиться его. Счастье дается только способному схватить его. И это относится не только к художнику.

Вот мой рецепт, как надо дѣлать карьеру. Держу пари, что многіе прочтя его, убѣдятся еще больше, что без карьеры можно жить гораздо спокойнѣе и счастливѣе. И они тоже будут правы, — говорит в заключеніе Ольга Чехоав.

Газета «Заря Харбина» от 29 мая 1936 года, № 141. Публикация И. Хабарова

Резюме

The «Premiere» of «IK»: «Crisis in Russia»

«Film Art» presents the CNN live-broadcast from Moscow, October 1993, «Crisis in Russia» as the «Premiere» programme. For the first time, the Russian TV-audience was able to follow the events in its own country on the channel «TV 6 Moscow». This unique experience is analyzed from sociocultural, aesthetical and moral angles. Art-critics Ekaterina Degot' and Alexei Tarkhanov, TV-critic Lydia Polskaja, British journalist Julian Graffy and the chief of CNN's Moscow office Steve Hurst offer their appraisals of this TV-action. Included in the review is the critical article of Mikhail Trofimenkov, devoted to the history of CNN's live-broadcasts, such as «War in the Gulf», «Rumanian Revolution» etc. **(p. 3—22).**

Vladimir Sorokin. Through the «second sky»

This article of a young theologian Vladimir Sorokin analyzes the contemporary situation in Russia from the point of view of spiritual state of the society and individual. In the author's opinion, a lot of difficulties could be explained by uncontrolled expantion of subconsciousness and predominance of the impersonal factors. The present problems stem from the historical past of Russia, when Christianity had to complete with the powerful Pagan and archaic tribal traditions and complexes, Sorokin states **(p. 23—30).**

Mikhail Trofimenkov. AIDS: Art in Danger

AIDS as a phenomenon of social consciousness is in the centre of Mikhail Trofimenkov's research. Small chapters, devoted to the famous figures of contemporary cinema, theatre and literature, give portraits of AIDS victims by means of immortal categories: love, death, shame, chastity **(p. 31—43).**

Paul Julian Smith. The Blue and outer limits

The article of Paul Julian Smith is reprinted from the magazine «Sight and Sound». It is devoted to the last movie of Derek Jarman «Blue». It is viewed through the perspective of other works of art, created by AIDS-injured artists, those, who have to live through, watch and chronicle their own decline and inevitable death **(p. 44—46).**

Elena Plakhova. Mirror for non-hero, or Life with the gun.

Critic Elena Plachova analyzes the movie «Makarov» in the context of creative activity of movie director Vladimir Khotinenko, who is disposed to stylistic and genre experiments, trying to combine «Eastern», «Epics» and post-modern parable-styles. At the same time the article touches upon the key-problems of the contemporary Russian movie production **(p. 47—53).**

Natalya Sirivlia. «Kino-shock»: relations with reality

This is a brief review of creative and thematical tendencies, characteristic of the movies presented at the Russian movie festival «Kino-shock — 93» **(p. 54—56).**

Non-Stop

Non-Stop presents a brief reviews of «Mit'ki don't want to defeat anybody, or Mit'kimayer» directed by Anatoly Vasiliev, «Creation of Adam» directed by Juri Pavlow, «I'm bored, demon» by Juri Borisov and «The Restless Archer» by George Shenghelia which were shown at the festival «Kinoshock»-93 and also the review of «Express-information» by Eldar Shengelaya **(p. 57—63).**

Резюме

Miron Chernenko. «Big Mac» or Tragedy of a marxist with a human face.

Critical essay is devoted to Jugoslavian film director Dusan Makavejev, destructor of the socialist world-order in his country, whose scandalous reputation still rouses just envy of home avant-guardists **(p. 64—77).**

Dusan Makavejev. V. R. Mysteries of the organism

The screen-play of Dusan Makavejev is the most typical example of social, aesthetical and stylistic experiment undertaken by the director on the verge of destructive «revolutionary» 1960-s. **(p. 78—103).**

Lev Roshal. Vertov and Stalin

The article is devoted to the relationship of Dziga Vertov with totalitarian regime of Stalin and analyzes evolution of the artists's outlook. The author uses comparative analyses confronting «The Lullaby» by Vertov and the famous German film «Triumph des Willens» by Leni Rieffenstahl **(p. 104—113).**

Valentin Nikoulin. I don't say farewell

Russian jews in Israel, the way they live in the new country, and what their Russian roots, culture, language, cinema mean to them. Interviews with famous Russian film- and theatre actor Valentin Nikoulin and other actors and artists, emigrated from Russia, are devoted to this problems **(p. 114—125).**

Juri Lotman. The Lord's expression or gambling!

This is a memorial publication of one of the last works of the famous culturologist Jury Lotman. Human existence is analized in the context of different historical cycles and a modern approach to the problem of historical choice and estimation of the past, connected with the Nobel-prize laureat D. Prigozhin's theories, is offered **(p. 126—132).**

Irina Roubanova. Eulogy to Rotterdam

A well-known critic Irina Rubanova is regarding the «Film Festival Rotterdam» as the ideal example of the festival without a competition in its historical movement and the contemporary context **(p. 133—135).**

Simona Signoret. La nostalgie n'est plus ce qu'elle etait

The third chapter of the famous French actress memoirs is devoted to her first steps in the theatre and cinema career during the period of Nazi occupation of Paris. This chapter is dedicated to the meeting of young. Simona with Marcel Carne, Arletti and other outstanding French movie makers, artists writers **(p. 147—156).**

Nelly Morozova. Who are the judges!

Nelly Morozova worked as an editor in the screen-play department of the Ministry of Cinema of the USSR in 1940—50-s. She related how the Party supervision over the culture was executed at that time. The author realizes the tragedy of an intelligent person, forced to make a compromise under the ideological pressing **(p. 136—146).**

Olga Chekhova. My watch shows a different time.

This issue completes the publication of Olga Chekhova's memoirs. She was a famous actress, German movie-star of 1920—40-s. Her stage career began in the Moscow Art Theatre, where she worked with Konstantin Stanislavskij and played with her first husband Mikhail Chekhov. After the October revolution she left Russia. The last part of her reminiscences is devoted to the period of the end of the Second World War and past-war Germany **(p. 157—174).**

F3939
1994 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ

"The Living End",
режиссер Грегг Араки.
Статью М. Трофименкова о проблеме СПИДа в кино читайте в номере

ИСКУССТВО КИНО

Индекс 70402

В ближайших номерах:

проблемы современной визуальной культуры; подборка материалов, посвященная Ф. Феллини; ностальгия по мелодраме; «Великий инквизитор вчера и сегодня» — материалы парижского коллоквиума.

А ТАКЖЕ В РУБРИКЕ «ПРЕМЬЕРА «ИК» о фильмах: «Ладони», «Твин Пикс», «Кош ба кош».

В РУБРИКЕ «МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ»:

ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ. Дневники.
ДАВИД БУРЛЮК о кино.
СПЕНСЕР ТРЕСИ — КЭТРИН ХЕПБЕРН. Интимные мемуары.
СИМОНА СИНЬОРЕ. Ностальгия теперь не та.

В РУБРИКЕ «ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:

ТАТЬЯНА ОКУНЕВСКАЯ. Татьянин день. Вторая часть.
ЧАРЛЗ БУКОВСКИ. Голливуд.

В РУБРИКЕ «ФИЛЬМ В ЖУРНАЛЕ»:

ПЬЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ. Евангелие от Матфея.
ФРАНСУА ТРЮФФО. Нежная кожа.
ИШТВАН САБО. Милая Эмма, дорогая Бёбе.
ЖАН РЕНУАР. Великая иллюзия.

Вы можете подписаться на журнал «Искусство кино» через следующие фирмы:

в США, Канаде и странах Латинской Америки:

"PANORAMA OF RUSSIA"
P. O. BOX 44-1658
Somerville. Massachusetts
02144. USA

tel fax: (617) 628-89-80

во всех остальных странах мира:

FA. KUBON & SAGNER
Buchexport-Import GmbH
Postfach 34 01 08
D-80328 Munchen, 34

tel: (089) 54218-0
fax: (089) 54218-218
telex: 5 216 711 kusa d

1 94

В России по каталогу Союзпечати (дополнение № 1) наш индекс — 70402